

# Ortswechsel



Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Emanuel Seitz, *Ohne Titel*, 2006

# Ortswechsel

Die Kunstsammlung  
der Deutschen Bundesbank  
zu Gast im MGGU







Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Norbert Prangenberg, *Ohne Titel*, 1986

Grußwort Joachim Nagel	9
Grußwort Enrico Schleiff	10
Ortswechsel. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank zu Gast im MGGU Birgit Sander	13
Begegnungen im Alltag. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank Iris Cramer	19
<b>INFORMELLE FREIHEIT</b> Antonella B. Meloni	30
<b>FORTFÜHRUNG DES GESTISCHEN</b> Katrin Kolk	42
<b>FARBE ABSOLUT</b> Antonella B. Meloni	46
<b>NEUE FIGURATION</b> Antonella B. Meloni	54
<b>FARBRÄUME</b> Laura Domes	60
<b>LANDSCHAFTEN</b> Antonella B. Meloni	66
<b>GESCHICHTE UND GESCHICHTEN</b> Laura Domes	76
<b>KÖRPER UND IDENTITÄT</b> Rebecca Leudesdorff	84
<b>IMAGINATION UND WIRKLICHKEIT</b> Katrin Kolk	90
<b>KONKRETE FORMEN</b> Rebecca Leudesdorff	96
<b>VIELFALT DER GEGENWART</b> Rebecca Leudesdorff	102
<b>FRAUKE DANNERT – MICHAEL RIEDEL</b> Iris Cramer	112
Verzeichnis der ausgestellten Werke	116
Impressum/Bild-und Fotonachweis	120



Großer Sitzungssaal  
West

Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Karl Horst Hödicker, *Schlangenbändigerin*, 1983

## Grußwort

Kunstwerke werden oft als Wertanlage gesehen. Ganz im materiellen Sinn, so wie die Wirtschafts- und Finanzwelt Vermögensgegenstände ansieht. Doch diese Sichtweise spielte beim Aufbau der Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank keine Rolle. Hier standen vielmehr die ideellen Eigenschaften der Kunst im Vordergrund. Kunstwerke bieten Anregungen, sie stellen Fragen und fordern heraus. Im Feld des Ästhetischen reflektiert Kunst die Gegenwart und hilft – bisweilen auch erst im Rückblick – zu verstehen, wie einschneidende Ereignisse oder gesellschaftliche Entwicklungen das Bewusstsein geprägt haben.

Die Anfänge unserer Kunstsammlung liegen inzwischen über 60 Jahre zurück. Ein wichtiges Ziel war es, den Beschäftigten einen unmittelbaren Zugang zur Kunst der Gegenwart zu ermöglichen, auch direkt am Arbeitsplatz. Darüber hinaus wollte man Kunst und Kultur in der jungen Bundesrepublik unterstützen und Künstlerinnen und Künstler direkt fördern. Diese Tradition setzt sich bis heute fort: Regelmäßig werden einzelne aktuelle Arbeiten von jungen Künstler\*innen ergänzt.

Inzwischen umfasst die Sammlung mehrere Tausend Werke und gibt so einen Einblick in die kunstgeschichtlichen Entwicklungen in der Bundesrepublik seit den 1950er Jahren. Die Kunstwerke in der Zentrale in Frankfurt am Main sowie in den Hauptverwaltungen und Filialen in vielen deutschen Städten sind Teil unseres Arbeitsalltags. Wir begegnen ihnen in den Fluren, Besprechungsräumen und in unseren Büros. Immer wieder geben sie uns Anregungen oder bieten Anlass zu Gesprächen mit Gästen sowie mit Kolleginnen und Kollegen.

Wir freuen uns sehr, dass die Einladung des Museum Giersch der Goethe-Universität uns nun die Gelegenheit gibt, diese Eindrücke mit allen Interessierten zu teilen. Anlass der Ausstellung ist die Sanierung unserer Zentrale im Norden Frankfurts. Nicht nur die Beschäftigten der Bank sind vorübergehend umgezogen, auch die Werke der Kunstsammlung haben ihre vertrauten Plätze in Fluren und Büros verlassen. Durch diesen „Ortswechsel“, den der Ausstellungstitel aufnimmt, können nun ausgewählte Arbeiten aus der Zentrale – ergänzt durch Werke aus unseren Hauptverwaltungen – in einem attraktiven musealen Umfeld präsentiert werden, bevor sie in unsere aktuellen Räumlichkeiten einziehen.

Der „Ortswechsel“ ist nicht nur räumlich zu verstehen, er verspricht auch neue Sichtweisen. Die Ausstellungspräsentation eröffnet Korrespondenzen zwischen Werken aus verschiedenen Zeiträumen und erlaubt – auch für uns – einen frischen Blick auf die über Jahrzehnte gewachsene Sammlung. Für diese Chance danken wir der Direktorin des Museums, Dr. Birgit Sander, und der Goethe-Universität herzlich. Für uns ist diese Ausstellung hier in Frankfurt eine Premiere. Wir hoffen, dass sie den Besucherinnen und Besuchern vielfältige Eindrücke und Entdeckungen bietet und zu fruchtbaren Dialogen anregt.

Joachim Nagel  
*Präsident der Deutschen Bundesbank*

# Grußwort

„Ortswechsel“, einen passenderen Titel, eine passendere Ausstellung im Museum Giersch der Goethe-Universität kann es kaum geben. Nicht nur in, sondern mit der Ausstellung wird dieser vollzogen – ein Ortswechsel zwischen Bundesbank und Universität, zwischen Forschungseinrichtungen und wissenschaftsnahem Museum. Der Ortswechsel ermöglicht auch Begegnungen: Begegnungen zwischen Wirtschaft und Wissenschaft, zwischen Bürger\*innen und Wissenschaftler\*innen, zwischen Frankfurter\*innen und Besucher\*innen aus aller Welt, möglich im Raum der Kunst. Begegnungen sind offen, nicht ereignis- oder zielorientiert. Das Ergebnis ist eine neue Erfahrung, eine neue Bekanntschaft, eine neue Inspiration im Multiversum der Möglichkeiten!

„Ortswechsel“ betrachte ich quasi auch als Synonym für die Akzeptanz anderer Denk-, Lebens- und Kulturformen, einfach gesagt: der Akzeptanz des Anderen. Gerade in diesen Zeiten ist die Ausstellung – welche die drei die Stadt Frankfurt am Main ausmachenden Bereiche Wissenschaft, Finanz- und Handelswesen sowie Kunst vereint – ein Symbol unserer Zukunftsfähigkeit, die Ausstellung somit ein weiteres, wenn auch zeitlich begrenztes, Bild Frankfurts. Sie demonstriert eindrucksvoll, dass Kooperationen zwischen verschiedenen „Orten“ einen Mehrwert kreieren, ein Fundament bilden, um gemeinsam Wissen für die Entwicklung, Nachhaltigkeit und Gerechtigkeit im 21. Jahrhundert zu generieren, zu vermitteln, in der Gesellschaft zu verankern und durch sie zu nutzen.

„Ortswechsel“ ist jedoch nicht nur als Synonym sinnstiftend für die Ausstellung, sondern praktizierte Realität. So befindet sich die Ausstellung im Museum Giersch der Goethe-Universität am Südufer des Mains und wird durch das Zusammenwirken von Museum und Kunstgeschichtlichem Institut der Goethe-Universität zu einem universitären Lehr- und Lernort für Studierende am Campus Westend im Herzen Frankfurts nördlich des Mains. Lernen, Erfahren, Gestalten wird hier ermöglicht durch einen Ortswechsel, Prinzipien der Wissenschaft folgend, in der „Wanderschaften“ im modernen Sinne bis heute zur Horizont- und Wissenserweiterung notwendig sind.

„Ortswechsel“ waren auch prägend für die Künstler\*innen der Ausstellung: den gebürtigen Sachsen Georg Baselitz zog es erst nach Berlin und dann nach Salzburg; die aus Riga stammende Ida Kerkovius war Meisterin des Ortswechsels bis hin zur Wirkungsstätte in Stuttgart; der gebürtige Sachse Erich Heckel fand am Bodensee seine langjährige Heimat; Bernhard Heisig, geboren in Wroclaw, wirkte in Leipzig; und und und: Ortswechsel, die nicht nur für die Biographien, sondern auch für die Werke der Künstler\*innen prägend waren oder sind.

Liebe Besucher\*innen, herzlich Willkommen zu „Ihrem“ Ortswechsel! In dem Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ formulierte Erwin Panofsky, dass eine „perspektivische Raumschauung“ dann gegeben sei, wenn ein Bild ein Fenster darstelle, durch das die Betrachtenden in

einen dahinterliegenden Raum hineinzuschauen vermeinen. Doch nicht nur das Bild selbst, sondern auch die Form, die Rahmung lenkt die Perspektive und wird die Interpretation und Erfahrung prägen, die Rahmung im Sinne der Situation, des Arrangements und des Ortes. Somit impliziert der Titel „Ortswechsel. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank zu Gast im Museum Giersch der Goethe-Universität“ den Anspruch der Ausstellung, mit der Präsentation der Kunstwerke neue Optionen der Wahrnehmung und Auseinandersetzung zu ermöglichen. 93 hochkarätige Kunstwerke von wichtigen Vertreter\*innen der deutschen Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts sind dafür für ein halbes Jahr zu Gast im Museum der Goethe-Universität.

Ich bin überzeugt, dass wir durch die Kooperation zwischen der Deutschen Bundesbank und der Goethe-Universität, zwei bedeutenden, in Frankfurt ansässigen öffentlichen Institutionen, für Sie einen Ort geschaffen haben, um einen ganz besonderen „Ortswechsel“ vollziehen zu können. Ich bedanke mich bei der Deutschen Bundesbank für ihre Leihbereitschaft und finanzielle Unterstützung dieses Ausstellungsprojekts, bei allen Mitarbeiter\*innen, die in der Goethe-Universität und der Deutschen Bundesbank an diesem Projekt mitgewirkt haben, und wünsche Ihnen, liebe Besucher\*innen, viel Vergnügen bei ihrem individuellen Ortswechsel durch bereichernde Einblicke in der Ausstellung, der Teilnahme an dem vielfältigen Bildungs- und Vermittlungsangeboten sowie durch die Kataloglektüre.

Enrico Schleiff  
*Präsident der Goethe-Universität Frankfurt am Main*



## Ortswechsel. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank zu Gast im MGGU

Die Deutsche Bundesbank ist Deutschlands Notenbank. Sie hat zahlreiche Aufgaben rund um das Thema Geld und leistet als Teil des Eurosystems ihren Beitrag zur Stabilität der gemeinsamen europäischen Währung.

Ihre bedeutende Kunstsammlung, deren Schwerpunkt auf Werken deutscher Künstler\*innen des 20. und 21. Jahrhunderts liegt, steht im Zeichen der Repräsentanz dieser wichtigen öffentlichen Institution der Bundesrepublik. Und doch ist diese Kunstsammlung im Bewusstsein eines breiteren Publikums weit weniger präsent als Kunstsammlungen prominenter Geschäftsbanken. Dies hängt zunächst mit dem zurückhaltenden Auftreten der Deutschen Bundesbank zusammen, deren Kunsterwerb nicht vom Aspekt der Imagewirkung im Sinne unternehmerischen Mehrwerts getragen war und ist. Es dürfte aber auch der Tatsache geschuldet sein, dass der Zugang zu dieser hoheitlichen Aufgaben wahrnehmenden Behörde und damit auch zu ihrer Kunstsammlung zwar prinzipiell möglich, aber durch Sicherheitsvorgaben doch deutlich eingeschränkt ist.

Die Kunst der Bundesbank ist „in Gebrauch“: Sie belebt die Foyers, die Flure und Gänge, die großen Sitzungssäle und die kleineren Büroräume der Bankgebäude – im Hauptsitz der Bundesbank in Frankfurt sowie in den neun Hauptverwaltungen und deren Filialen über ganz Deutschland verteilt. Die Werke bereichern den Arbeitsalltag und sie regen die Mitarbeitenden immer wieder zu Reflektionen, Interpretationen, Erkenntnissen und emotionalen Reaktionen an – wovon die filmischen Interviews mit Mitarbeitenden der Bank, die in der Ausstellung gezeigt werden, lebendig und eindrucksvoll Zeugnis ablegen.

Nun wird der Hauptsitz der Deutschen Bundesbank, der 1967 bis 1972 nach den Plänen von ABB Architekten erbaut wurde, kernsaniert und der gesamte Campus in Frankfurt-Ginnheim neu bebaut. Die Kunst muss ausziehen – und das Museum Giersch der Goethe-Universität schätzt sich glücklich, eine repräsentative Auswahl von 93 Werken für ein halbes Jahr bei sich als Gast zu haben und damit erfreulicherweise der Ort einer so noch nie dagewesenen, umfangreichen öffentlichen Präsentation dieser Kunstsammlung zu sein.

Die Ausstellung versteht sich nicht als eine bloße Vorstellung von „Highlights“ namhaftester deutscher Künstler\*innen innerhalb der Sammlung, wenngleich die kuratorische Zusammenstellung natürlich auch sie umfasst, sondern berücksichtigt ebenso weniger bekannte Positionen. Die Ausstellung informiert auch über die Geschichte und den Charakter dieser besonderen Kunstsammlung, mit der schlaglichtartig auch Momente der deutschen Nachkriegsgeschichte verbunden sind: Der Impuls des Bankdirektoriums, die Mitarbeitenden bereits in den 1950er Jahren für Gegenwartskunst zu interessieren, sie durch Vorträge über diese aufzuklären sowie sie Werke für ihre Büros auswählen und

sogar über Ankäufe abstimmen zu lassen, entsprach dem erzieherischen Impetus in jener Zeit unmittelbar nach der NS-Diktatur mit dem Ziel einer Demokratisierung der deutschen Gesellschaft. Schwerpunktmäßig wurde damals zeitgenössisches deutsches Informel gesammelt, was im Selbstverständnis der jungen Bundesrepublik das Versprechen einer neuen Freiheit und den Anschluss Westdeutschlands an die internationale westliche Avantgarde verkörperte. Ankäufe von verfeimten Künstler\*innen intendierten eine Rehabilitation der von der NS-Diktatur geächteten Moderne und entsprachen dem Gedanken der „Wiedergutmachung“. Als 1990 nach der Wende die Bundesbank die Zuständigkeit für die Geld- und Währungspolitik der D-Mark im wiedervereinigten Deutschland übernahm, war es nur konsequent, dass die Kunstsammlung um Positionen aus der ehemaligen DDR und der aktuellen Kunstszene in den neuen Bundesländern, insbesondere der „Leipziger Schule“, erweitert wurde, um ein neues Gesamtdeutschland zu repräsentieren. Das dezentrale Wachstum der Kunstsammlung über Jahrzehnte ebenso wie die regionalen Sammlungsschwerpunkte an den unterschiedlichen Institutionsstandorten über Deutschland verteilt ist schließlich auch Ausdruck des föderativen Aufbaus der Bundesrepublik.

Doch was bedeutet es, wenn die Werke temporär aus den Verwaltungsgebäuden in eine museale Situation umziehen und damit ihren sonstigen Kontext verlassen? Die Frage des „Ortswechsels“ steht mit im Fokus unserer Ausstellung. Der Ort, an dem Kunst präsentiert wird, beeinflusst immer unsere Wahrnehmung von ihr. Von Bedeutung ist hierbei sowohl die konkrete Gestalt der räumlichen Umgebung als auch deren Nutzung. Im Museum Giersch der Goethe-Universität – angesiedelt in einer großbürgerlichen, neoklassizistischen Villa aus dem frühen 20. Jahrhundert – sind die Raumdimensionen gegenüber denen der Bankgebäude deutlich kleiner. So können einige zentrale Werke im MGGU nicht gezeigt werden, was einerseits eine Einschränkung darstellt, andererseits aufgrund der ‚intimeren‘ Raumsituation auch die Chance einer sehr unmittelbaren Kunstbegegnung mit den ausgestellten Arbeiten ermöglicht.

Auch wenn der ehemalige Villencharakter in dem nun museal genutzten Gebäude des MGGU vor allem im Erdgeschoss des Hauses noch spürbar ist – die Räume der zu einem Ausstellungsort umfunktionierten drei oberen Etagen der Villa entsprechen dem modernen Prinzip eines „White cube“. In diesem werden die Kunstwerke abgeschirmt: Die Fenster sind verdunkelt. Die in gebrochenem Weiß getünchten Wände bilden eine neutrale Hintergrundfolie. Räume und Werke werden künstlich beleuchtet. In der Deutschen Bundesbank hingegen existiert die Kunst in unmittelbarer Nachbarschaft zu Büromöbeln, Computern, Zimmerpflanzen, Kopierern, bisweilen auch zu persönlichen Gegenständen der Mitarbeitenden. Mal hängen die Werke auf weißen Bürowänden, mal auf repräsentativer Holzvertäfelung, manchmal nicht weit entfernt von Türen, Aufzügen, Fenstern oder Feuerlöschern. Der Fokus der Wahrnehmung liegt auf dem Einzelwerk. Diese Verortung der Kunst in der Bank – in der Ausstellung und in der vorliegenden Begleitpublikation

visuell präsent durch Fotografien dortiger Innenräume – ist somit von gänzlich anderem Charakter als die Präsentation im „White cube“, welche eine völlige Fokussierung auf die Objekte intendiert, dabei sehr penibel auf Abstände und möglichst wenig Ablenkung achtet und der Kunst allenfalls begleitende Texte zur Seite stellt.

Durch die Museumsarchitektur ist eine Raumfolge vorgegeben. Sie erfordert ein Neuarrangement der Kunst – der „Ortswechsel“ geht mit einem Perspektivwechsel einher: Die Besucher\*innen, die in das Ausstellungshaus kommen, um die Werke der Kunstsammlung der Bundesbank zu erleben, nehmen sie in einer Ordnung wahr, die auf einer kuratorischen Sicht basiert: Nach dem chronologischen Einstieg in die Ausstellung mit Kunst des Informel aus den Anfängen der Sammlung wird die Werkauswahl unter zehn Leitthemen gestellt: Fortführung des Gestischen; Farbe absolut; Neue Figuration; Farb Räume; Landschaften; Geschichte und Geschichten; Körper und Identität; Imagination und Wirklichkeit; Konkrete Formen sowie Vielfalt der Gegenwart. Durch die Kombination von Arbeiten unterschiedlicher Künstler\*innen und Entstehungszeit unter diesen Leitthemen eröffnen sich neue Dialoge, offenbaren sich Bezüge und Verwandtschaften, Differenzen und Kontraste, Kontinuitäten und Brüche. Die beiden von Frauke Dannert und Michael Riedel gestalteten Ausstellungsräume bereichern schließlich den Diskurs zu „Kunst und Raum“ auf ihre eigene individuelle Weise. Die Texte in der Ausstellung und im Katalog mögen für die Besucher\*innen und Leser\*innen als Einstieg in ihre Auseinandersetzung mit der Kunst verstanden sein – und damit nicht zuletzt auch den Mitarbeitenden der Deutschen Bundesbank nochmals neue Blickwinkel auf ‚ihre‘ Kunst eröffnen.

Mein großer Dank gilt der Deutschen Bundesbank, vertreten durch ihren Präsidenten, für ihre Kooperationsbereitschaft mit unserem Ausstellungshaus und die überaus großzügige Überlassung der Leihgaben. Iris Cramer, Kuratorin der Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank, hat mit ihrer tiefen Sammlungskennntnis, großen Offenheit und ihrem Engagement wesentlich zur Initiative dieses Kooperationsprojektes und seines Gelingens beigetragen. Um die Konzeption von Ausstellung und Katalog hat sich als Mitkuratorin Katrin Kolk im MGGU um das Projekt sehr verdient gemacht. Rebecca Leudesdorff und Antonella B. Meloni danke ich für ihre überaus aktive, sorgfältige und umsichtige kuratorische Assistenz. Allen weiteren Kolleg\*innen im MGGU und in der Deutschen Bundesbank ebenso wie in der Goethe-Universität, die mit dieser Ausstellung beschäftigt waren, danke ich ebenfalls. Auch für die großzügige finanzielle Förderung bin ich der Deutschen Bundesbank verbunden, und mein abschließender Dank für die kontinuierliche Finanzierung gilt der Stiftung Giersch.

Birgit Sander

*Direktorin Museum Giersch der Goethe-Universität*





Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Victor Vasarely und Yvaral, Wandinstallation Speisesaal, 1972



Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
A.R. Penck, TTT 2, 1982

## Begegnungen im Alltag.

### Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank

Iris Cramer

In der Öffentlichkeit wird die Deutsche Bundesbank vor allem mit ihrer zentralen Aufgabe verbunden, gemeinsam mit der Europäischen Zentralbank und den anderen Notenbanken des Eurosystems die Stabilität der gemeinsamen Währung, des Euro, sicherzustellen. Weniger bekannt ist, dass die Bundesbank – wie zahlreiche andere Notenbanken auch – über eine umfangreiche Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst verfügt. Sie umfasst mittlerweile mehrere Tausend Werke, von denen der größte Teil in der Zentrale in Frankfurt am Main, den neun Hauptverwaltungen sowie den bundesweit 31 Filialen ausgestellt und damit sowohl für die Beschäftigten als auch für Gäste der Bank zugänglich ist.

#### ANFÄNGE DER SAMMLUNG

Die Anfänge der Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank reichen bis in die Mitte der 1950er Jahre zurück – in eine Zeit, als die Bundesbank noch unter ihrer Vorgängerbezeichnung „Bank deutscher Länder“ firmierte. Sowohl die Direktoriumsmitglieder der Bank deutscher Länder als auch die der 1957 gegründeten Deutschen Bundesbank erwarben regelmäßig Kunstwerke für die Bank. Die Ziele, die mit diesen Käufen einhergingen, waren durchaus idealistisch: Zum einen beabsichtigte man als öffentliche Institution, Kunst und Kultur zu fördern und Künstlerinnen und Künstler direkt zu unterstützen. Zum anderen sollte den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ermöglicht werden, im alltäglichen Umfeld zeitgenössischen Kunstwerken zu begegnen. Ein weiteres Anliegen bestand darin, allen Beschäftigten über die Auseinandersetzung mit Kunst neue Perspektiven zu eröffnen, um sich so auch Themen jenseits des eigenen Fachgebiets zu erschließen. Dieses Bestreben zeigt sich ebenso in einer monatlichen Vortragsreihe im Kasino der Bundesbank, die der damalige Vizepräsident Heinrich Tröger im Jahr 1958 initiierte.<sup>1</sup> Wissenschaftler aus den Bereichen Gesellschaft, Politik, Kultur sowie Naturwissenschaften wurden eingeladen, um Einblicke in ihre aktuellen Forschungen zu geben. Im Rahmen dieser Reihe hielt auch der Kunstkritiker Franz Roh, ein vehementer Verfechter avantgardistischer Kunst, einen Vortrag zum Thema „Vorurteil und Urteil über bildende Kunst“.<sup>2</sup> Die Kunst der Moderne stieß nicht nur in der Bundesbank auf Interesse, generell wurden die aktuellen künstlerischen Entwicklungen in der jungen Bundesrepublik in der Öffentlichkeit ausgesprochen intensiv diskutiert.<sup>3</sup> Der nachdrückliche künstlerische Aufbruch ging mit dem Wunsch nach einem allgemeinen Neuanfang nach dem Ende des Nationalsozialismus einher. „Moderne Kunst versprach die ersehnte Wiederaufnahme in eine westliche Fortschritts- und Wertegemeinschaft und darüber hinaus die Teilhabe an einem Universalismus jenseits einer



Gerhard Richter  
*Stadtbild F*, 1968  
Öl auf Leinwand  
200 × 200 cm

bedrückenden Geschichte“<sup>4</sup>, schrieb der Kunstkritiker Eduard Beaucamp. Die progressive Kunst, über die Franz Roh in seinem Vortrag sprach, war in dieser Zeit bereits in den Räumen der Bundesbank zu sehen. Exemplarisch können die informellen Werke der vier jungen Künstler Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze genannt werden, die 1952 in der Frankfurter „Zimmert Galerie Franck“ gemeinsam ausstellten und darauf als „Quadrige“ bezeichnet wurden. Arbeiten von Götz, Kreutz und Schultze wurden seit Mitte der 1950er Jahre erworben und bilden heute ein Konvolut von 37 Gemälden und Papierarbeiten.<sup>5</sup> Ausgewählt wurden sie von engagierten Mitgliedern des Direktoriums, insbesondere von Erich Zachau und Heinrich Tröger.<sup>6</sup> In regelmäßigen Ausstellungen präsentierten sie in der Bank die Neuerwerbungen sowie Werke, die zum Ankauf vorgeschlagen waren. Aus diesen Exponaten konnten sich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Favoriten für ihre Büros aussuchen und auf sogenannten „Wunschzetteln“ notieren.

Zu einer dieser ersten internen Ausstellungen im Jahr 1955 wurde eine Katalogbroschüre gedruckt. In der kurzen Einleitung erläutern die Veranstalter, dass sie auf eine lebendige Auseinandersetzung hoffen und wünschen, dass die Beschäftigung mit Kunst auch in einem weiteren Sinn Toleranz und Offenheit unterstützen könne: „Die [...] neuen Diensträume bieten erwünschte Gelegenheit, allen Betriebsangehörigen wieder einmal eine Ausstellung von Bildern lebender Künstler zu zeigen. Noch mehr als in früheren Ausstellungen ist diesmal versucht worden, einen

einführenden allgemeinen Überblick über Strömungen in der Malerei der Gegenwart zu geben und den Beschauer mit Werken lebender Maler verschiedener Richtungen und Auffassungen vertraut zu machen. Über Auffassungen und Richtungen lässt sich bekanntlich streiten, wir glauben schon jetzt die Worte der Zustimmung oder Ablehnung in einem oder anderen Falle zu hören. Wir nehmen auch nicht Partei in dem Streit um gegenstandslose oder gegenständliche Malerei, befürworten auch nicht bestimmte Richtungen oder Schulen. [...] Und ebenso wie man in anderen Lebensgebieten andere Geschmacksrichtungen als die eigenen gelten lässt, sollte man es auch hier angesichts dieser bunten Vielfalt tun.“<sup>7</sup>

Tatsächlich waren in dieser Ausstellung, deren Katalog 144 Arbeiten von 39 Künstlerinnen und Künstlern auflistet, ganz unterschiedliche Kunstrichtungen vertreten. Neben den avantgardistischen ungegenständlichen Werken fanden sich ebenso Landschaftsmotive oder Stillleben, so dass auch Liebhaber figurativer Kunst ein Bild für ihr Büro finden konnten. Unter den heute bekannteren Namen in der Ausstellung finden sich Francis Bott, Werner Gilles, Karl Otto Götz, Ida Kerkovius, Heinz Kreutz, Karl Schmidt-Rottluff und Bernard Schultze.<sup>8</sup> Bis zum Ende der 1960er Jahre wurde die Sammeltätigkeit in Frankfurt mit unterschiedlicher Intensität fortgeführt. Erworben wurden unter anderem eine Werkgruppe von Karl Hofer, Gemälde von Erich Heckel, Rudolf Levy und Hans Purrmann sowie Papierarbeiten von Emil Nolde, Emy Roeder und Christian Rohlf.

## NEUBAU DER ZENTRALE

Im Vorfeld der Planungen für den Neubau der Bundesbankzentrale im Norden Frankfurts berief das Direktorium 1969 einen Kunstbeirat, um sich angesichts des großen Bauprojekts professionell beraten zu lassen.<sup>9</sup> Das Gremium wurde gebeten, ein einheitliches Konzept zu entwickeln, das dem modernen Gebäude des Frankfurter Architekturbüros ABB im Stil des Brutalismus eine adäquate künstlerische Gestaltung zur Seite stellt.<sup>10</sup> Wie schon in den 1950er Jahren interessierte das Direktorium sich für die aktuellen Entwicklungen: „Es besteht die Vorstellung und der Wunsch, durch Kunstwerke unserer Zeit [sic] dem ganzen Haus eine dem Neuen aufgeschlossene Atmosphäre zu geben.“<sup>11</sup> Die ursprünglichen Planungen für die Installation von Kunstwerken umfassten das Außengelände der Bundesbankzentrale, die Eingangshalle wie auch mehrere Besprechungsräume in der Konferenzetage. Aus Kostengründen konnten nicht alle diskutierten Entwürfe und Standorte berücksichtigt werden.<sup>12</sup> Beauftragt wurden schließlich drei architekturbezogene Werke, die bis zur Eröffnung 1972 umgesetzt wurden. Das erste Kunstwerk befindet sich in der Eingangshalle des Gebäudes, die in ihrer großzügigen und lichtdurchfluteten Räumlichkeit überrascht, nicht zuletzt dadurch, dass sie im Kontrast zur massiven Gestalt der Fassade steht. Jesús Rafael Soto, ein herausragender Vertreter der Op-Art, entwarf eine raumfüllende Deckeninstallation mit integrierten

Leuchtkörpern und eine Wandinstallation (1972). Die Kunstwerke, die in leuchtendem Blau, Silber und Schwarz gehalten sind, beleben den Raum mit ihren ganz eigenen Ordnungssystemen und setzen ihn optisch in Bewegung. Im obersten Geschoss schufen Victor Vasarely und sein Sohn Yvaral einen Speisesaal (1972) mit einer einzigartigen Atmosphäre: Die metallisch glänzenden Wände sind mit farbbeschichteten runden Kunststoff- und Aluminiumscheiben in Gelb, Gold, Grau und Silber verkleidet, die sich spiegelbildlich aufeinander beziehen. Decke, Fußboden und Türen sind auf die leuchtende Farbigekeit der Wände abgestimmt, so dass sich ein raumgreifendes Konzept entfaltet. Max Ernst verfolgte mit seinem Vorschlag für die Bundesbank dagegen ein ganz klassisches Konzept. Zwei wandfüllende Bildteppiche nach seinen Entwürfen prägen einen großen Sitzungssaal. Die Gobelins *Hesperiden* und *Turangable* (beide 1970) basieren auf Collagen des Künstlers, in denen er Formelemente aus seinem frühen Werk variierte. Diese drei Kunstprojekte prägten mit ihrer intensiven Farbigekeit bis zur gegenwärtigen Sanierung den Charakter des insgesamt sachlich gehaltenen Gebäudes. Nach Abschluss der Sanierungsarbeiten werden die Werke wieder installiert.

#### IMPULSE FÜR DIE WEITERENTWICKLUNG DER SAMMLUNG

Zwischen 1982 und 1997 gab ein zweiter Kunstbeirat entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung der Sammlung. Initiiert wurde er vom damaligen Präsidenten Karl Otto Pöhl, der mit qualitätvollen Ankäufen für die Gemäldesammlung an das herausragende Niveau der Rauminstallation im neuen Gebäude anschließen wollte, nachdem der Kunstbestand in den vorangegangenen Jahren eher unsystematisch gewachsen war. Ein hochkarätiges Gremium wurde eingeladen, die Bank unabhängig von internen Vorgaben zu beraten und die bisherigen Bestände – im Rahmen der vorgesehenen Mittel – um herausragende Werke zu erweitern.<sup>13</sup> Der Frankfurter Museumsdirektor Klaus Gallwitz formulierte die Leitlinien: „Als unabhängige Institution, die zugleich mit der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland aufs engste verbunden ist, bietet es sich an, dass die Bundesbank vor allem Kunstwerke aus dem Zeitraum ihrer eigenen Geschichte erwirbt, also vorzugsweise Kunst nach 1945. Der Schwerpunkt in den Erwerbungen sollte auf zeitgenössischer Kunst beruhen, vor allem auch im Hinblick auf die Marktlage. In jedem Fall empfiehlt es sich, bei Erwerbungen die Qualitätsfrage besonders zu beachten. Erst in zweiter Linie können Gesichtspunkte der Platzierung berücksichtigt werden.“<sup>14</sup> Selbstverständlich konnte es – schon aufgrund der relativ bescheidenen Ankaufsmittel – nicht das Ziel sein, die Malerei der letzten fünfzig Jahre in Deutschland repräsentativ abzubilden. Stattdessen wurde versucht, mit dem Erwerb herausragender Einzelwerke Akzente zu setzen. In dieser Phase wurde die Sammlung um zentrale Werke ergänzt: Unter anderem von Günther Förg, Günter Fruhtrunk, Ernst Wilhelm Nay, A.R. Penck, Sigmar Polke und Gerhard Richter. Nach der deutschen Wiedervereinigung eröffnete die Bundesbank mehrere Filialen in den neuen Bundesländern. Die

Anne Imhof  
*I promised to be good II*, 2018  
Acryl auf Aluminium  
250 × 175 cm



politischen Veränderungen spiegelten sich auch in den Ankäufen der Frankfurter Zentrale wieder, wo Anfang der 1990er Jahre insbesondere Werke von Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Hartwig Ebersbach, Hermann Glöckner und anderer Künstler\*innen, die im Osten Deutschlands beheimatet waren, Eingang in die Sammlung fanden.

Im Jahr 2016 beschloss der Vorstand der Bundesbank erneut einen Kunstbeirat einzuberufen, um die bestehende Sammlung an die Gegenwart anzubinden.<sup>15</sup> Dabei wurde das Ziel formuliert, insbesondere solche Werke zu erwerben, die in einen fruchtbaren Dialog mit den vorhandenen Beständen treten können; ausgewählt wurde beispielsweise die Arbeit *I promise to be good II* (2018) von Anne Imhof. Die Performance-Künstlerin versieht die schwarz-weiße, hochglänzende Lackfläche ihres Werkes mit energisch ausgeführten Kratzern, die auf einen unmittelbar körperlichen Entstehungsprozess verweisen. Diese „scratches“ bilden eine abstrakte Zeichnung, die mit den informellen Kunstwerken der Sammlung korrespondiert. Werke von Isa Genzken, Jutta Koether und Tobias Zielony gehörten zu den weiteren Erwerbungen.

#### KUNSTAUSSTELLUNGEN IN DER BUNDESBANK

Die ersten internen Kunstaussstellungen für die Beschäftigten fanden bereits in den 1950er Jahren statt und wurden in den folgenden drei

Jahrzehnten mit monographischen Präsentationen regionaler Künstlerinnen und Künstler in unregelmäßiger Reihenfolge fortgesetzt. Im Jahr 2000 entstand ein neues Konzept, das dezidiert darauf abzielte, jungen Künstler\*innen eine Ausstellungsplattform zu bieten und sie mit Publikationen und Ankäufen zu fördern. In diesem Rahmen fanden im weitläufigen Foyer der Zentrale bis 2018 rund 50 Ausstellungen statt. Durch die Neuerwerbungen im Zuge dieser Ausstellungen gelangten nun kontinuierlich Werke in die Sammlung, die die unmittelbare Gegenwart widerspiegelten. Zu nennen sind Arbeiten von Matthias Bitzer, Franziska Holstein, Esther Stocker oder Jonas Weichsel. Durch die Vorbereitungen für die Sanierung des Foyers im Haupthaus finden die Kunstausstellungen inzwischen in den neu errichteten Räumen des Geldmuseums der Deutschen Bundesbank statt.

#### KUNST IN DEN HAUPTVERWALTUNGEN UND REGIONALE SCHWERPUNKTE

Nicht nur die Zentrale in Frankfurt ist Standort zahlreicher Kunstwerke. Ausschlaggebend für das heutige Gefüge und die Vielfalt der Sammlung ist ebenso das eigenständige Engagement der früheren Landeszentralbanken, der heutigen Hauptverwaltungen.<sup>16</sup> Diese erwarben vor allem im Rahmen von „Kunst am Bau“-Projekten, die im Zusammenhang mit Neubauten umgesetzt wurden, zahlreiche herausragende Plastiken für die Außenanlagen ihrer Gebäude. Dadurch gelangten Werke von Joannis Avramidis, Alf Lechner, Joan Miró oder Christiane Möbus in die Sammlung. Darüber hinaus schufen Tony Cragg in Düsseldorf, Bogomir Ecker in Oldenburg und Joseph Kosuth in Leipzig raumgreifende Installationen, die sich konkret auf die jeweilige Architektur beziehen. Die gewachsenen Bestände in den Hauptverwaltungen und Filialen weisen oft regionale Bezüge auf. So wurde in Hamburg ein umfangreiches Konvolut von Werken Eduard Bargheers und der Hamburger Sezession zusammengetragen. In der Hauptverwaltung in Sachsen und Thüringen konzentrierte man sich in den 1990er Jahren, unterstützt durch kunsthistorische Expertise, vor allem auf den Erwerb von Werken der mittleren und jüngeren Generation von Kunstschaffenden aus dem Osten Deutschlands.<sup>17</sup> Zu nennen sind beispielsweise Arbeiten von Hartwig und Wolfram Ebersbach, Eberhard Havekost, Johannes Heisig, Petra Kasten, Andreas Küchler, Ricarda Roggan und Thomas Scheibitz. Die Werke spiegeln den künstlerischen Aufbruch in Leipzig und Dresden in dieser Zeit vielfältig wieder.

Im Jahr 2002 wandelte sich die Bundesbank durch eine umfassende Strukturreform von einer föderal aufgebauten zu einer zentral organisierten Institution. Im Zuge dessen wurde auch die Kunstsammlung der Bundesbank erstmalig in ihrer Gänze digital erfasst und zusammengeführt. Sowohl ihre Vielfalt als auch ihre jeweiligen regionalen Besonderheiten erhielten dadurch Sichtbarkeit. Die erste Übersichtspublikation zur gesamten Sammlung „Zwischenbilanz. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank“ erschien 2001.<sup>18</sup>

Wie die Deutsche Bundesbank verfügen sowohl in Europa wie auch weltweit zahlreiche Zentralbanken über umfangreiche Kunstsammlungen. Die meisten Notenbanksammlungen weisen nationale Schwerpunkte auf und entstanden ursprünglich mit dem Ziel, Kunst und Kultur in den jeweiligen Ländern zu fördern und deren Entwicklungen abzubilden. In der jüngeren Zeit spiegeln sich Globalisierung und zunehmende internationale Zusammenarbeit in den Sammlungskonzepten wider, die sich nicht nur auf heimische Positionen beschränken. So besitzt beispielsweise die spanische Zentralbank eine traditionsreiche Sammlung, die ebenso herausragende Werke aus dem 18. Jahrhundert umfasst wie internationale Gegenwartskunst; die Notenbanken in Italien und Österreich haben besondere Schwerpunkte im frühen 20. Jahrhundert, während sich die Niederländische und Belgische Zentralbank insbesondere auf die zeitgenössische Kunst konzentrieren. Die europäische Kooperation zeigt sich auch in gemeinsamen Projekten. So präsentierte die Europäische Zentralbank beispielsweise in der Ausstellung „Insights. Works from the Art Collections of EU Central Banks“ im Jahr 2008 eine Auswahl ihrer eigenen Werke sowie Arbeiten von 17 weiteren Notenbanken.<sup>19</sup> Im Jahr 2019 fand in Brüssel die Ausstellung „Building a Dialogue“ statt, in der die National Bank of Belgium und die Bundesbank ausgewählte Werke aus ihren Sammlungen zueinander in Beziehung setzten.<sup>20</sup>

## KUNSTREZEPTION AM ARBEITSPLATZ

Nicht nur in den Zentralbanken, auch in zahlreichen Geschäftsbanken gehört wie in vielen Unternehmen der Umgang mit Kunst heute zum selbstverständlichen Bestandteil von Firmenkultur. Da viele Unternehmen in den 1980er und 1990er Jahren begannen, Kunstsammlungen aufzubauen, werden Fragen um diese „Corporate Collections“ seither ausführlich diskutiert. Das Engagement der Unternehmen für die Kunst hat vielerlei Gründe. Ein zentrales Motiv ist die imagefördernde Wirkung nach außen. Aber auch nach innen wird der Kunst Bedeutung beigemessen. So sollen die Kunstwerke die Motivation der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter stärken und deren Identifikation mit dem Unternehmen fördern. Auch hofft man, dass die Auseinandersetzung mit Kunst und die unorthodoxen Perspektiven und Sichtweisen, die Kunstwerke den Betrachtenden eröffnen, die Kreativität und Innovationskraft der Beschäftigten anregen können.<sup>21</sup> Unzweifelhaft ist, dass viele Beschäftigte ihren individuellen Zugang zu den Kunstwerken finden.<sup>22</sup> Dies wird auch in den Videoaufnahmen dokumentiert, die 2021 im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen zur Ausstellung „Ortswechsel. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank zu Gast im Museum Giersch der Goethe-Universität“ erstellt wurden. Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bundesbank sprechen dabei über Kunstwerke, denen sie an ihrem Arbeitsplatz begegnen.<sup>23</sup> Dabei spielen unterschiedliche Aspekte eine

Rolle: Alle finden es positiv, dass Kunstwerke in den Gebäuden der Bank einen selbstverständlichen Platz einnehmen und so auch in das eigene Büro eine individuelle Komponente bringen. Für manche hat das ‚persönliche‘ Kunstwerk das Interesse an einer Kunstrichtung geweckt und zur weiteren Auseinandersetzung oder zu Museumsbesuchen geführt. Eine Beschäftigte hat beispielsweise die Zeichnung *Schwünge* (1985) von Hermann Glöckner für ihren Arbeitsplatz ausgesucht und sagt: „Ich kannte bisher ganz andere Kunst. Kunst der Impressionisten, Expressionisten, gegenständliche Kunst. Und mir war eine solche Kunst nie vorher begegnet. Deswegen gefiel sie mir so gut, weil sie so außergewöhnlich war. [...] Und nachdem ich jetzt weiß, dass [der Künstler] vorher ganz andere Bilder gemacht hat, nämlich sehr stark mathematisch und geometrisch geprägt, [...] glaube ich, dass er sehr frei war, als er diese Bilder gemalt hat.“ Wieder andere stellen die ästhetische Erfahrung eines Werkes in den Mittelpunkt. Eine andere Beschäftigte nimmt das leuchtende Rot des großformatigen Gemäldes *429/65* (1965) von Rupprecht Geiger auch im Vorbeigehen immer wieder bewusst wahr: „Gerade durch die Farbe und diese Einfachheit der Farbe kann dieses Bild viele Gefühle auslösen, es kann Kraft ausstrahlen, es kann Energie ausstrahlen [...]. Wenn ich morgens zur Arbeit komme und sonst niemand da ist, dann wirkt das Bild am eindrucksvollsten.“ Blickt man aus heutiger Sicht auf die Anfänge der Bundesbank-Sammlung zurück, haben sich Arbeitszusammenhänge und Berufsrollen im Verlauf der Jahrzehnte sicher wesentlich verändert – und doch bilden die Kunstwerke der Sammlung weiterhin ein Gegenüber, das für lebendige Begegnungen sorgt.

1 Heinrich Tröger war von 1956 bis 1957 Präsident der Landeszentralbank Hessen und von 1958 bis 1969 Vizepräsident der Deutschen Bundesbank.

2 Der Vortrag fand im Februar 1959 statt. Vgl. Meinhard Petzsch: Vortragsveranstaltungen in Frankfurt am Main, in: Bundesbank-Magazin, Oktober 1959, S. 7f., Deutsche Bundesbank, Historisches Archiv, B 330/DRS 284.

3 Vgl. Regine Prange: Verlust, Rekonstruktion und Kritik der „Mitte“. Das „Darmstädter Gespräch“ 1950, in: Ersehnte Freiheit - Abstraktion in den 1950er Jahren, hg. v. Birgit Sander, Christian Spies im Auftrag des Museum Giersch der Goethe-Universität, Petersberg 2017, S. 23–29.

4 Eduard Beaucamp: Malerei im Widerspruch. Zum Selbstverständnis deutscher Künstler nach 1945, in: Zwischenbilanz. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank, hg. v. Deutsche Bundesbank, Frankfurt am Main, Köln 2011, S. 30. Vergleiche zu diesem Thema die differenzierte Darstellung der Kulturpolitik der Nachkriegszeit und ihrer personellen Verstrickungen am Beispiel der ersten documenta-Ausstellungen in Kassel, in: Die documenta in ihrer Zeit. Politik und Kunst, hg. v. Raphael Gross mit Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss und Dorothee Wierling für das Deutsche Historische Museum, München, London, New York 2021.

5 Ein Werk des vierten Quadriga-Künstlers Otto Greis wurde erst 1997 ergänzt.

6 Erich Zachau war von 1948 bis 1957 Mitglied des Direktoriums der Bank deutscher Länder; von 1957 bis 1972 war er Mitglied des Direktoriums der Deutschen Bundesbank.

7 Katalogbroschüre: BDL Kunstaussstellung 11.2.–15.2.1955, hg. v. Bank deutscher Länder 1955, o. S., Deutsche Bundesbank, Historisches Archiv, B 330/82302.

- 8 Die Werke wurden von verschiedenen Galerien wie z. B. der Frankfurter Zimmergalerie Franck oder der Galerie Hanna Bekker vom Rath erworben, bisweilen auch bei den Künstler\*innen selbst. Deutsche Bundesbank, Historisches Archiv, B 330/72482, 72483.
- 9 Mitglieder des Kunstbeirats waren die Kunsthistoriker Gerhard Bott, Ernst Holzinger, Eduard Trier und Rolf Wedewer.
- 10 Dem Architekturbüro ABB gehörten die Architekten Otto Apel, Hannsgeorg Beckert und Gilbert Becker an.
- 11 Deutsche Bundesbank, Sitzungsprotokoll über die erste Sitzung des Kunstbeirats des Direktoriums der deutschen Bundesbank am Freitag, dem 16. Mai 1969, Deutsche Bundesbank, Historisches Archiv, Aktenzeichen 33.1.4., 82291/2.
- 12 Vgl. Brief des Direktoriumsmitglieds Werner Luchts an die Mitglieder des Kunstbeirats vom 23. Juli 1973, Deutsche Bundesbank, Historisches Archiv, Aktenzeichen 33.1.4., 82291/2.
- 13 Die Museumsleiter Klaus Gallwitz, Jörn Merkert (ab 1988), Karl Ruhrberg (1982 bis 1988) und Armin Zweite berieten die Bundesbank zwischen 1982 und 1997.
- 14 Leitlinien für den Aufbau einer Sammlung moderner Kunst bei der Bundesbank in Frankfurt am Main, gez. v. Klaus Gallwitz, 6. Oktober 1982, Anlage zu einem Schreiben an Karl Otto Pöhl vom 6. Oktober 1982, Deutsche Bundesbank, Historisches Archiv, Kunstbeirat B 330/26438.
- 15 In diesem Kunstbeirat wirkten bzw. wirken mit: Marion Ackermann (2016 bis 2018), Susanne Gaensheimer (seit 2016), Max Hollein (im Jahr 2016), Philipp Demandt (seit 2017).
- 16 Im Jahr 2002 wandelte sich die Deutsche Bundesbank durch die Novellierung des Bundesbankgesetzes von einer föderal aufgebauten zu einer zentral organisierten Institution. In der entsprechenden Strukturreform wurden die neun Landeszentralbanken zu Hauptverwaltungen der Bundesbankzentrale in Frankfurt.
- 17 Die Kunsthistoriker Ulrich Bischoff, Herwig Guratzsch und Hans-Werner Schmidt berieten in den 1990er und 2000er Jahren die heutigen Hauptverwaltungen in Sachsen und Thüringen.
- 18 Zwischenbilanz. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank, hg. v. Deutsche Bundesbank, Frankfurt am Main, Köln 2011.
- 19 Vgl. Insights - Works from the art collections of EU central banks, ed. by European Central Bank, Frankfurt am Main 2008.
- 20 Vgl. Building a Dialogue. Two Collections of Contemporary Art, ed. by Yves Randaxhe, Curator of the Art Collection, National Bank of Belgium, Iris Cramer, Curator of the Art Collection, Deutsche Bundesbank, Brüssel 2019.
- 21 Vgl. Wolfgang Ullrich: Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003, S. 114–120.
- 22 Vgl. dazu: Iris Cramer: Das Vertraute als Fremdes. Interviews zum „Museum for the Workplace“, in: Clegg & Guttman. Museum for the Workplace, hg. v. Luminata Sabau, Regensburg 1998, S. 38–79.
- 23 Ausschnitte aus diesen Interviews, die im Dezember 2021 entstanden, sind in der Ausstellung „Ortswechsel. Die Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank zu Gast im Museum Giersch der Goethe-Universität“ zu sehen.



Ausstellungsansicht Deutsche Bundesbank:  
Benjamin Badock, 2016



Ernst Wilhelm Nay, *Firmament*, 1963

In der bildenden Kunst nach 1945 dominierte in den USA das Actionpainting, in Europa das Informel. Bei beiden Richtungen handelt es sich weniger um einen festen Stil als vielmehr um eine künstlerische Haltung. Diese umfasst vor allem die Ablehnung festgelegter Formprinzipien. Die folgende Diversität basiert vor allem auf dem prozesshaften Malakt, der werkbestimmend wird. Die eigentliche physische Aktion des Malens tritt in den Vordergrund: die körperliche Kraft, der Umgang mit Geste und Farbe und schließlich ein offenes Endergebnis. Die Werke sind ein Zeugnis der künstlerischen Freiheit, welche die Künstler\*innen individuell ausleben.

Zahlreiche Künstler\*innen des Informel waren bereits vor dem Zweiten Weltkrieg etabliert – unter ihnen Ernst Wilhelm Nay. Nach einer frühen figurativen Werkphase entwickelt Nay seine naturnahen Bildmotive weiter zu einer eigenen abstrakten Symbolsprache. In den 1950er Jahren beginnt er, seine Bilder flach auf dem Boden zu bearbeiten. Das aus dem Malakt der Bewegung heraus entstehende Bildmotiv der Scheibe ergibt sich für den Künstler ganz natürlich durch die Ausbreitung der Farbe. Der Kreis steht für eine vollkommene, nicht begrenzte Urform. In seinen „Augenbildern“ verbindet Nay die zuvor abstrakten Bilder wieder sichtbar mit Menschlichem. *Firmament* zeigt dynamische Farbkreise in starken Kontrasten, schwebend im Schwarz, die symbolisch aufgeladenen Augen blicken intelligent heraus. Der Titel verweist auf die Zeitgeschehnisse der 1960er Jahre, in welchen sich das kollektive Bewusstsein durch die ersten bemannten Flüge in den Weltraum erweitert.



Hans Hartung, *T 1977 E 41*, 1977

Der in Dresden geborene Hans Hartung emigriert bereits in den frühen Kriegsjahren nach Paris und wird nach dem Ende des Krieges zu einem der wichtigsten Künstler des Informel. Hartung sucht in seinen Werken einen Ausdruck für sein Innenleben. Seine dafür eigens geschaffene Handschrift zeigt sich in dem späten Werk *T 1977 E 41*. Lichte und farbenfrohe Hintergründe werden von dunklen Linienbündeln überlagert. Der Künstler versucht, eine Art malerisches Psychogramm herzustellen. Die schwarzen Linien werden schnell von ihm auf die Leinwand gesetzt, sie sind scharf und halten die Kraft und Geschwindigkeit fest, mit welcher sie geschaffen wurden. Hartung bewegt sich zwischen Hell und Dunkel, zwischen Freude und Leid. Die Kraftfelder, die entstehen, sind für ihn unmittelbarer Ausdruck seines Selbst im Moment des Malvorgangs.



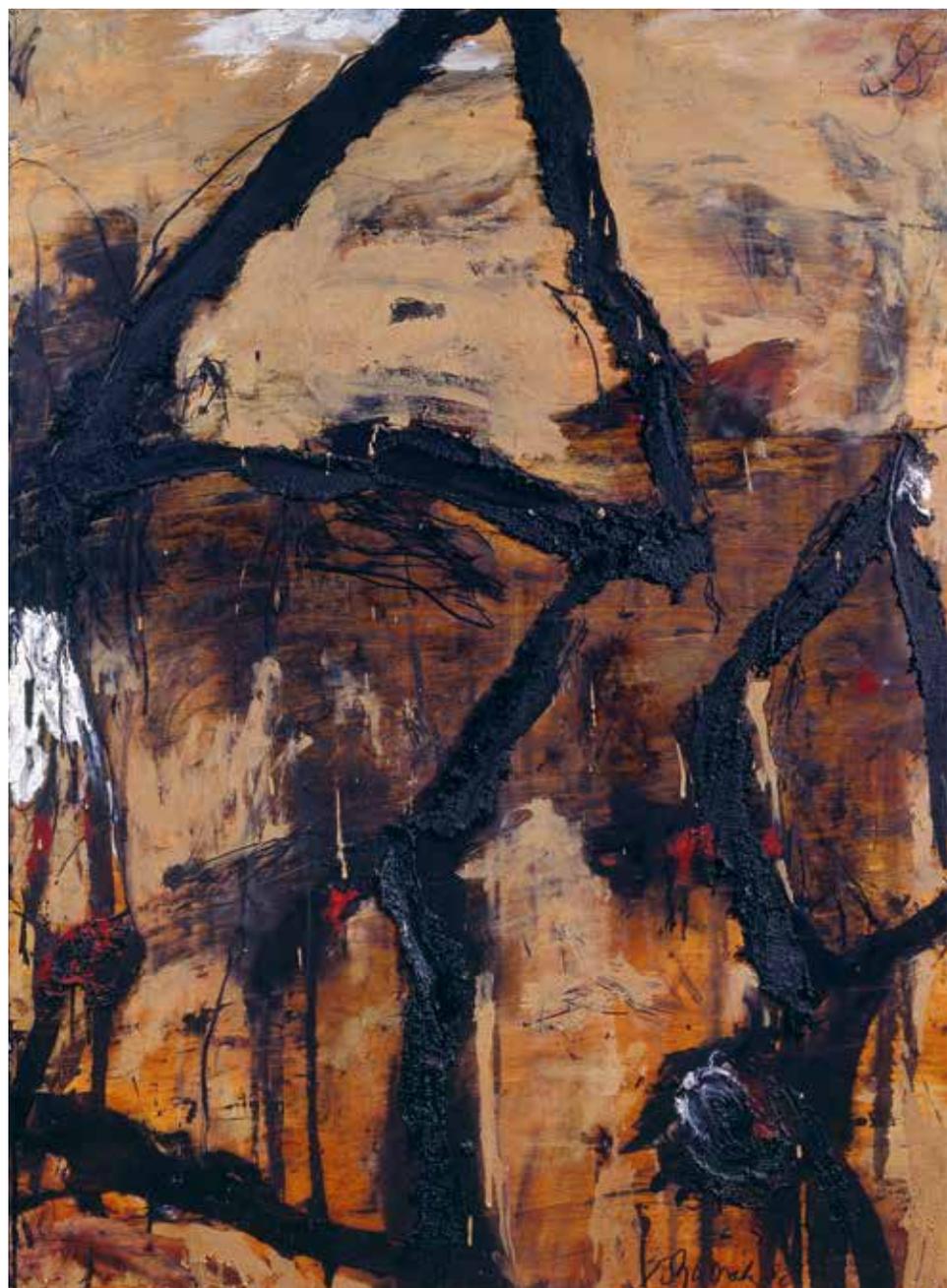
Karl Otto Götz, *Impression I*, 1957

Eine stark gestische Malweise zeichnet Karl Otto Götz aus. Seine Bilder entstehen nach langer vorangegangener Überlegung in Sekundenschnelle. Dunkle, sehr flüssige Farbe wird auf die Leinwand aufgetragen, anschließend mit einer Rakel und mit nassem Pinsel bearbeitet. Götz bewegt sich in einem Raum von schnellen Entscheidungen zwischen Akzeptieren von entstandenen Formen und dem Auslöschen dieser. Das Werk *Impression I* mit seiner dynamischen Mittelachse und zu den Seiten ausladenden Schwüngen bildet die Gesten und Bewegungen des Künstlers Schwarz auf weißem Grund ab und zeigt dessen klare Handschrift.



Emil Schumacher, *ARPHA*, 1982

Ein weiteres Zentrum des deutschen Informel bildet sich im Rhein-Ruhr-Gebiet aus. Unter den regionalen Vertreter\*innen ragt Emil Schumacher heraus. In den kubistischen Landschaften seines frühen Nachkriegswerks greift der Maler bereits seinem späteren Werk vor: Schumachers Farbpalette ist der Natur und erdigen Farbtönen verbunden. Oftmals mischt er Sand und Erde ein und bricht mit der groben Materialität der Farbe und den entstehenden krustigen Strukturen seine Bilder regelrecht auf. Im Werk *ARPHA* durchdringen schwarze, pastose Linien einen spröden, erdigen Hintergrund. Assoziationen an Überreste von Verbranntem, an unerklärliche Zeichen in der Natur oder an Spuren urzeitlicher Kulturen stellen sich ein.







Heinz Kreutz, *Abstrakte Komposition Rot*, 1959

Bereits 1952 etabliert sich Frankfurt am Main als ein Zentrum des Informel mit den vier Malern Heinz Kreutz, Karl Otto Götz, Bernard Schultze und Otto Greis, die nach ihrer Ausstellung in der „Zimmergalerie Franck“ fortan unter dem Gruppennamen „Quadrige“ bekannt werden. Heinz Kreutz befindet sich kurz zuvor noch in Paris und beschäftigt sich dort mit den französischen informellen Entwicklungen, von denen er sich nach seiner Rückkehr nach Frankfurt löst. Er entwickelt eine eigene Farbenlehre, seine Werke sind pastos gemalt und wirken wie pulsierende Farbatmosphären. *Abstrakte Komposition Rot* wirkt lebendig und dynamisch. Blaue und gelbe Farbakzente bilden einen Gegenpol zu den stark dominierenden Rottönen im Bild.



Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Hein Heckroth, *Figur in Blau*, ohne Jahr

## FORTFÜHRUNG DES GESTISCHEN

Arnulf Rainer, *Schwarze Qualle*, 1956–60

In den 1950er Jahren bildete sich die malerische Geste als ausdrucksstarke Spur des Körpers, die auf der Leinwand zurückgelassen wird, heraus. Dies lässt sich bis zu den „Drip Paintings“ des Amerikaners Jackson Pollock zurückverfolgen, der die Farbe schleudernd und spritzend auf der am Boden liegenden Leinwand verteilte. Durch die Inszenierung des Malakts als körperhaften Prozess prägte diese gestische Malerei die nachfolgenden Generationen von Künstler\*innen bis in die Gegenwart. Heute findet das Gestische seine Fortführung auch an Schnittstellen von Malerei und Performance, wie die gattungsübergreifenden Arbeiten der Frankfurter Künstlerin Anne Imhof zeigen.

Arnulf Rainer überführt mit seinen Übermalungen die Geste des Künstlers in eine Gebärde und einen Akt der Destruktion: In einem quälend langsamen Prozess bedeckt Rainer das ursprüngliche Bildmotiv nach und nach mit schwarzen Strichen, so dass sich ein dichter Schleier bildet, der bis zu den Rändern des Bildträgers reicht. Bereits der Titel der Arbeit *Schwarze Qualle* spricht die wuchernde, scheinbar unkontrollierbare Ausbreitung des Schwarz an. Über vier Jahre hinweg übermalt der Künstler die zugrundeliegende Radierung. Im Zentrum der ovalen Form herrscht eine totenstille Schwärze, während sich die Außenbereiche der Fläche gestisch unruhig in ruppig hingeworfene schwarze und vereinzelte blaue Striche auflösen. Hier zeigt sich der Charakter der Übermalung als Zustand, als nie abgeschlossener Prozess, der vergeblich auf Vervollständigung und Absolutheit abzielt.



Henning Strassburger, *Homespun*, 2011

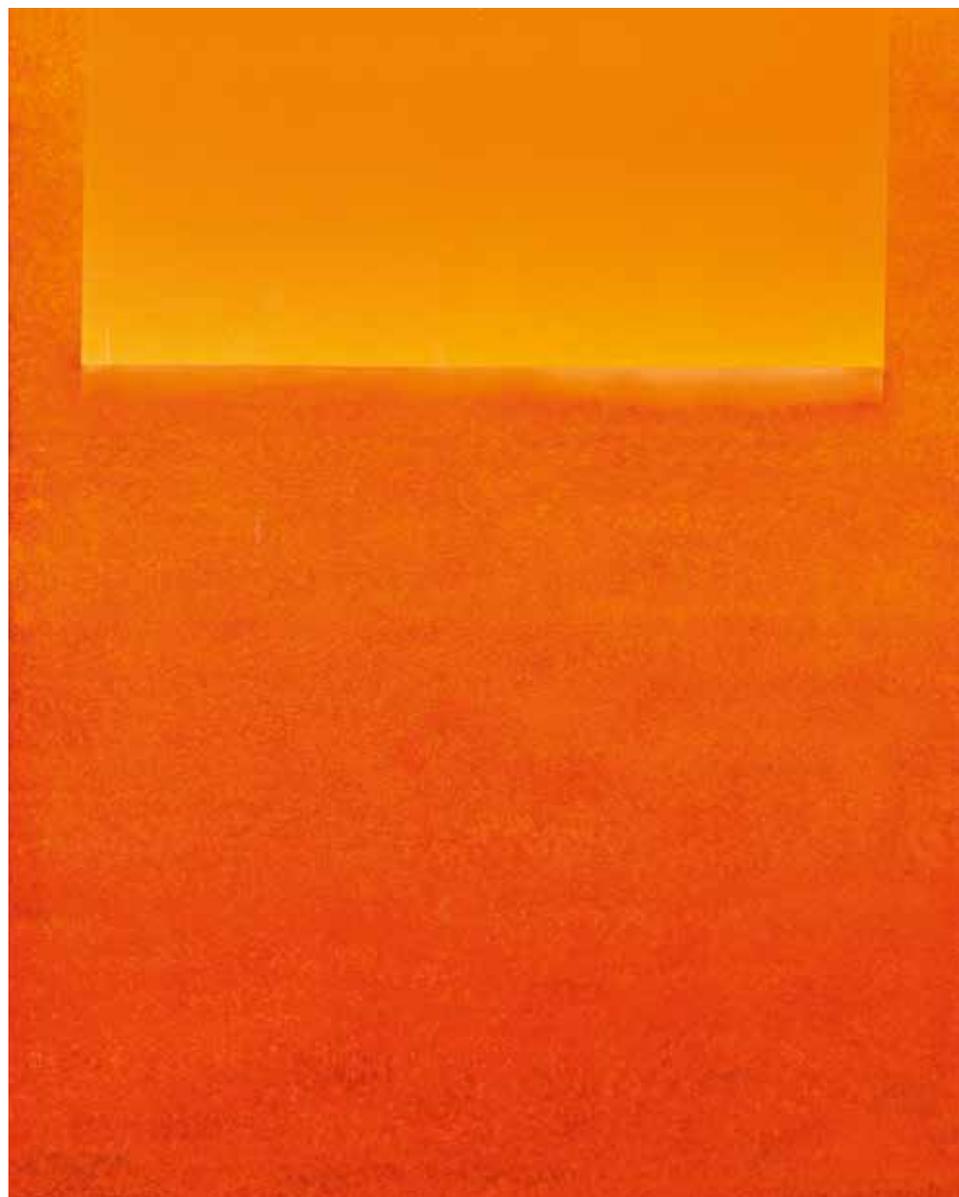
Henning Strassburger stellt mit malerischer Verve das Gestische in seinen Bildern kühn zur Schau. *Homespun* zeigt auf der quadratischen Rautenform des Bildträgers großzügig geschwungene, übereinander gelegte Farbbahnen in Grautönen, durchzogen von mattem Grün, Orange und Rosa. Die Farbe schichtet sich vor allem im Zentrum des Knäuels aus dichten Linien und Bahnen teilweise pastos auf dem Bildträger auf, wird an anderen Stellen fast durchscheinend dünn und verblasst schließlich im Hintergrund in aufgesprühten Airbrush-Linien. Der Künstler fragt in seinen Arbeiten nach der Relevanz malerischer Bildproduktion im digitalen Zeitalter, das die Erzeugung und Distribution von Bildern durch Smartphones und soziale Netzwerke in die Hände der User\*innen gelegt hat. Für seine Auseinandersetzung bedient sich Strassburger eines traditionellen malerischen Repertoires des 20. Jahrhunderts. Seine Pinselgesten erinnern an die informelle Malerei der 1950er Jahre – und doch bringt er nicht pathosgeladen die eigene Emotionalität auf die Leinwand, sondern inszeniert die Geste als tradierte Form, führt sie vor, testet sie aus und führt uns hinter das Licht in diesem Experiment, das er selbstironisch *Homespun* (englisch: schlicht, handgestrickt) nennt.



Rupprecht Geiger, 429/65, 1965

Das Thema Farbe stellt sich in der Nachkriegskunst als überaus vielfältig dar: Während Farbe im Informel als Transportmittel für Energien und Stimmungen der Künstler\*innen freigesetzt wird, reagiert die Farbflächenmalerei ab den späten 1950er Jahren darauf mit absoluter Autonomie der Farbe. Basierend auf dem Einfallsreichtum der letzten 70 Jahre, finden sich bis in die unmittelbare Gegenwart hinein zahlreiche künstlerische Positionen, die Farbe als solche immer wieder neu thematisieren.

In einer immer lauter werdenden Massenkonsumentwelt der Mitte des 20. Jahrhunderts versuchen verschiedene künstlerische Gruppen, ihren eigenen Umgang mit den Sinnesreizen ihrer Umwelt zu finden. Eine davon ist die Münchner Gruppe „Zen 49“ um Rupprecht Geiger und Willi Baumeister. Geiger entdeckt in seinem Umgang mit Farbe eine Möglichkeit, Energie zu transportieren und diese dann als Gefühl zu erfassen. Er sieht die Farbe als selbstständigen Lichtträger. Rot ist dabei seine bevorzugte Farbe – das Gemälde 429/65 ist ein Wechselspiel zwischen kalten und warmen Tönen. Ein herabhängendes Rechteck betont die Tiefenmodellierung und sorgt für Bewegungen zwischen Bildzentrum und -peripherie.



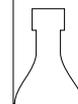
Winfried Gaul, *Doppel-En*, 1966

Winfred Gauls Frühwerk lässt sich im Informel verorten, während sein späteres Schaffen als ein herausragendes Beispiel für deutsche Pop Art gilt. Während seines Romaufenthaltes 1961 finden Verkehrsschilder Gauls besonderes Interesse. Der Künstler sieht in ihrer Ästhetik eine Form der abstrakten Kunst und beginnt, diese in seiner Malerei aufzugreifen. Er gestaltet seine verfremdeten Verkehrszeichen in leuchtenden Signalfarben und verstärkt ihren Effekt, indem er auch Sechsecke und Rauten als Form für seine Leinwände wählt. Trotz ihrer Eigenständigkeit als Kunstwerke sind sie für Gaul Hieroglyphen der großen Städte und spiegeln damit die Lebensrealität inmitten von Schildern und bunten Reklametafeln wider.



Monika Baer, *CMYK*, 2016

In den 2000er Jahren haben Konsum, Verkehr und Werbung einen neuen Höhepunkt erreicht und mit ihnen auch die Massenmedien. Die damit verbundenen Druckverfahren werden auf eine geradezu ironische Weise von Monika Baers Werkserie *CMYK* vorgeführt. Der Titel bildet eine Anspielung auf das CMYK-Farbmodell des Vierfarbendrucks, die sich in ihrer Malerei wiederfinden: Cyan, Magenta, Yellow und Key (Schwarzanteil). Die drei Grundfarben fließen flächig und frei über die Leinwand, sie überschneiden sich und bilden entsprechend Mischöne. Doch schafft Baer ebenfalls Referenzen zur Wirklichkeit und spielt mit tradierten Vorstellungen von Farb- und Kunstautonomie: Zum einen durchbricht sie die reine Farbmalerie durch eine naturalistische Darstellung eines Zigarettenstummels, was auf eine traditionelle Gegenständlichkeit in der Malerei anspielt. Zum anderen verbindet sie – nicht ohne Humor – ein Stück Realität mit der Bildwirklichkeit durch ein Holzbrettchen mit einem Alkoholfläschchen, das am Bild montiert ist.









Georg Baselitz, *Fahrradfahrer*, 1982

Mit der Akzeptanz des Informel als abstrakte Kunstform der deutschen Kunst nach 1945 bildet sich die Gegenreaktion einer jungen Generation Künstler\*innen aus. Bereits ab Mitte der 1950er Jahre beginnt diese, eine Neue Figuration zu etablieren. In ihrer Vielseitigkeit integriert diese Neue Figuration auch Konzepte der Aktions-, Installations- und Medienkunst. Die Figuration wird wieder in einen politischen und gesellschaftlichen Kontext eingebunden mit dem Ziel, Gegenständlichkeit als Sujet der Kunst neu zu erobern.

Georg Baselitz hinterfragt mit seinen figurativen Gemälden Wahrnehmungskonventionen. Indem er seine Werke auf dem Kopf malt, erhält er zwar den Bildgegenstand, verändert ihn aber in seiner Bedeutung und eindeutigen Lesbarkeit. Der *Fahrradfahrer* liegt auf dem Rücken, die Beine ragen in die Höhe, ein Rad scheint über ihm zu schweben. Die Figur ist bewegt, sie lässt sich klar erkennen. Das Rad hingegen wirkt wie ein abstrakter leuchtend gelber Kreis. Doch trotz der aufgestützten Haltung der Figur auf einen nicht sichtbaren Lenker und der sichtbaren Anstrengung lässt die Darstellung nicht zwingend einen Radfahrer erkennen. Vielmehr aber lässt sie an Atlas denken, der mit voller Kraft das Himmelsgewölbe hält und gar zusammenzubrechen droht. Baselitz' Gegenständlichkeit bleibt uneindeutig, sie bewegt sich zwischen figurativ und abstrakt.



Jörg Immendorff, *Lidl*, 1964–65

Jörg Immendorff zählt zu den wichtigsten Vertretern einer jungen, politisch handelnden Künstler\*innengeneration. Sein frühes Werk *Lidl* zeigt einen schemenhaft dargestellten Soldaten vor einem flächigen, rot-orangen Hintergrund. Die Figur lässt sich weder räumlich noch zeitlich genau verorten, anhand der Kopfpartie und körperlichen Umrisse ist eine Uniform auszumachen. Ihre historische Einordnung lässt sich nur erahnen. Vor sich trägt der Soldat eine Trommel, die übergroßen weißen Schlägel schweben vor der Figur. Die Betonung liegt so auf dem Schlagen der Trommel und damit dem Diktat des Marsches. Immendorff greift so bereits seinen konzeptuellen, provokanten Kunstaktionen in den Jahren 1968–1970 voraus, die sich mit dem Verhältnis von Kunst und politischer Handlung auseinandersetzen und unter demselben Titel *Lidl* firmieren. Der Künstler engagiert sich während und nach seiner Zeit als Student in diesen Jahren in verschiedenen politischen Protestbewegungen, sein Werk ist eine politische Agitation.



Karl Horst Hödicke, *Schlangenbändigerin*, 1983

Einen anderen Weg der Figuration schlägt Karl Horst Hödicke, ein Wegbereiter und eine Schlüsselfigur des deutschen Neoexpressionismus, ein. Das Gemälde *Schlangenbändigerin* zeigt eine unbekleidete Frau mit einer Flöte vor einem grünen, mit Blättern durchsetzten Grund. Neben ihr hat sich eine Schlange bis auf Kopfhöhe aufgerichtet und scheint von der Bändigerin geradezu hypnotisiert zu sein. Diese fremdartige Frauenfigur erscheint wie ein Naturwesen, ihre Gestalt erinnert an die ‚primitivistische‘ Bildsprache der expressionistischen „Brücke“-Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Hödickes Werk gehört zu seinen sogenannten „Standbildern“: Die Monumentalität dieser überlebensgroßen Darstellungen menschlicher Gestalten wird durch seine Malweise mit dünnflüssiger Farbe und leichtem Pinselstrich relativiert. Hödicke ‚erzählt‘ ohne Pathos oder erhabenen Ernst.



# FARBRÄUME

Günther Förg, *Ohne Titel*, 1992

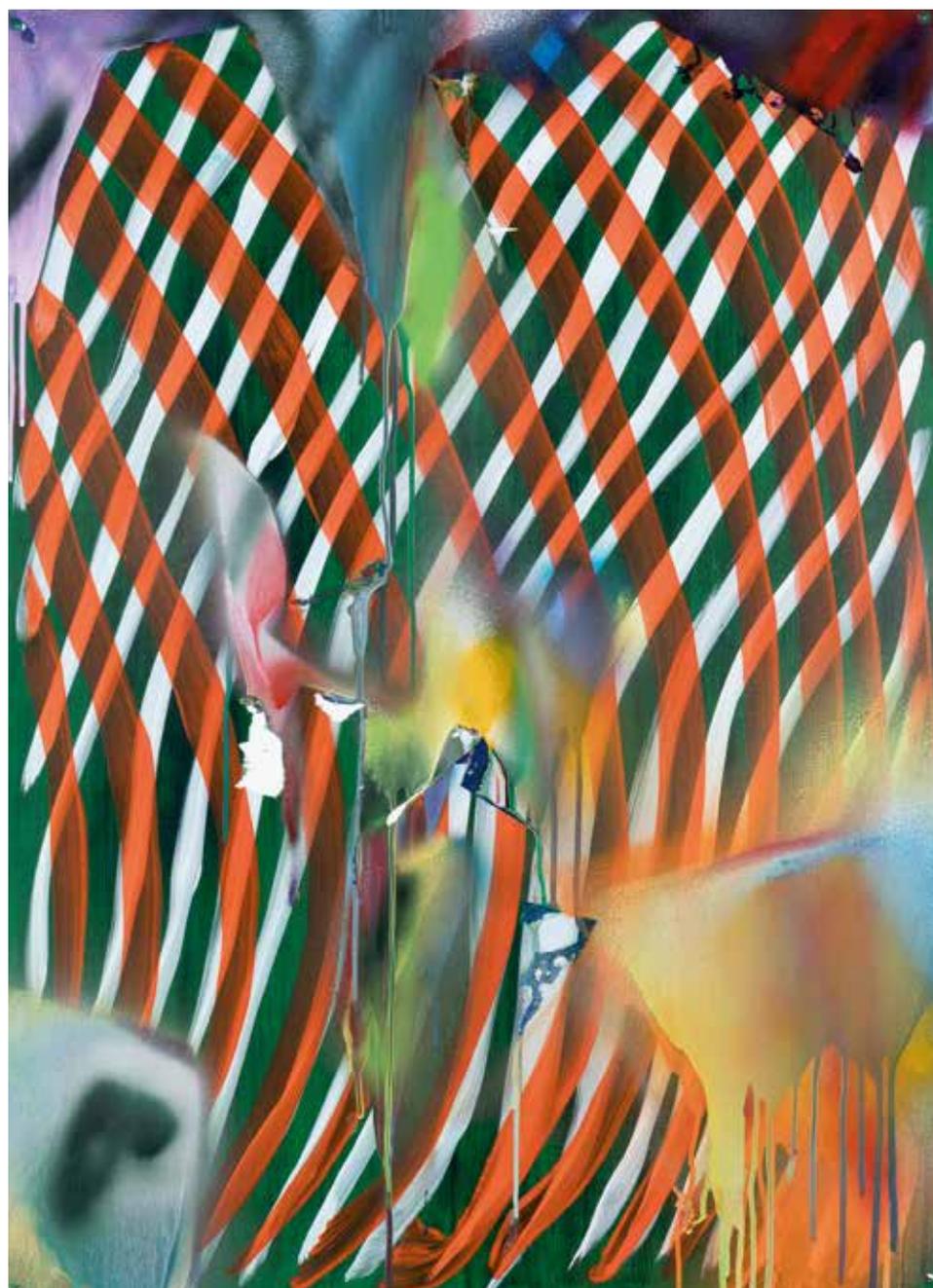
Die Auseinandersetzung mit Farbe gehört zum malerischen Prozess. Jede grundsätzliche Entscheidung über die Behandlung der Farbe im Bild enthält bereits eine Entscheidung über den Bildraum. Eine künstlerische Arbeit kann zwar auf die Erzeugung von tiefenräumlicher Illusion verzichten – die Beschäftigung mit den raumerzeugenden Eigenschaften der Farbe ist jedoch ein zentrales Merkmal von Malerei, das dementsprechend von malenden Künstler\*innen immer wieder reflektiert und thematisiert wird.

Die Arbeit *Ohne Titel* von Günther Förg zeigt beispielhaft, wie eine solche Auseinandersetzung aussehen kann, ohne dass daraus eine tiefenräumliche Seherfahrung resultieren muss: Auf der linken Seite leitet ein ockerfarbener Streifen den Blick in das Bild hinein. Wenn aber anschließend der Blick ins Bildinnere wandern will, wird er durch dünn aufgetragene grau-grüne Schlieren gestoppt, die dem Blick im Weg stehen und den Bildraum hinter sich verbergen. Dadurch wird die Wahrnehmung der Betrachtenden auf ihren eigenen, sie umgebenden Raum zurückgeworfen. Förg nutzt die Kombination aus Farbwirkung und Komposition, um die Erwartung einer räumlichen Seherfahrung zu thematisieren und gleichzeitig zu konterkarieren.



Katharina Grosse, *Untitled (2012\_3006S)*, 2012

In der Papierarbeit *Untitled (2012\_3006S)* erarbeitet Katharina Grosse durch vielfach gesprühte und gemalte Schichtungen einen gestaffelten Bildraum. Vor dunkelgrünem Hintergrund sind Farbschichten und -streifen in pastelligen und kräftigen Farbtönen einander überlagernd aufgetragen. Dieser Tiefenraum des Bildes ist an mehreren Stellen dadurch aufgebrochen, dass kleine Stücke aus der Farbschicht herausgerissen sind und der Bildträger sichtbar wird. Das Papier wird somit in einer Doppelrolle im Bild wirksam: Es ist Teil der Bildgestaltung und zugleich auf sich selbst bezogenes Objekt. So verbindet sich *Untitled (2012\_3006S)* schließlich mit Grosses Großprojekten, bei denen sie Wände, Erde, Gebäude, Kunststoffformen oder in großen Drapierungen aufgehängte Leinwände mit Acrylfarbe besprüht und dadurch räumlich und körperlich erfahrbare Bildwelten entstehen lässt.



Pia Fries, *Fort*, 2008

In der Arbeit *Fort* von Pia Fries übernimmt die weiße Farbe des Bildgrundes mehrere Aufgaben bei der Bildgestaltung: Einerseits ist das Weiß selbst Farbfläche, andererseits dient es zur Erzeugung eines leeren Bildraumes und schließlich fungiert es als Verweis auf das Bild als eigenständiges Objekt. Fries kombiniert feuchte, satte und dick aufgetragene Ölfarbe mit einem Siebdruck, der auf der Fotografie eines crêpeartigen Gewebes basiert. Die Kombination von Fotografie, Druck und viel Farbe führt zu einem Wettstreit bei der Frage, welcher Bildbestandteil am ehesten dazu geeignet ist, Räumlichkeit ins Bild zu bringen: Die Raumillusion der flachen, gedruckten Fotografie oder die Farbwülste, deren räumliche Präsenz nicht zu übersehen ist? Im Zusammenspiel beider mit dem weißen Bildgrund entsteht eine komplexe Bildlichkeit, bei der zugleich illusionistische Tiefenräumlichkeit und Räumlichkeit durch materielle Präsenz erfahrbar sind.



# LANDSCHAFTEN

Erich Heckel, *Saarschleife*, 1946

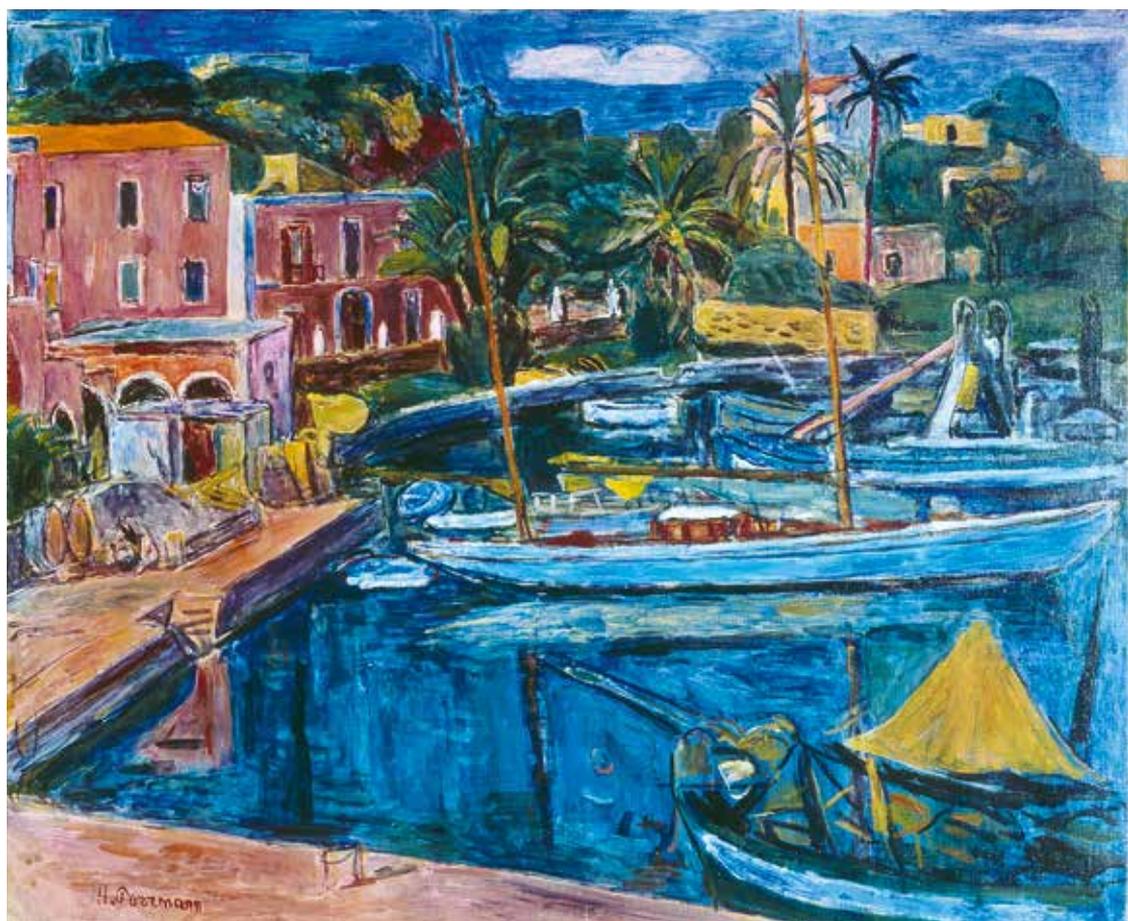
Landschaft kann ein natürliches Umfeld darstellen, wie eine Flusslandschaft mit grünen Wäldern, oder sie kann eine künstliche Umgebung sein, eine Stadtlandschaft, die von Menschen erbaut wurde und in der kaum noch etwas von ursprünglicher Natur vorhanden ist. In der bildenden Kunst hat sie eine unendliche Vielfalt hervorgebracht, jedoch haben Landschaftsbilder eines gemein: Sie zeigen den Blick der Künstler\*innen auf die Umwelt, die sie wahrnehmen. Die Landschaft kann dabei real oder fiktiv sein, sie kann Emotionen widerspiegeln, Rückzugsort oder auch ein Festspiel von Farbe und Licht sein.

Erich Heckels *Saarschleife* zeigt eine menschenleere Landschaft. Bereits 1933 malt der Künstler, Mitbegründer der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“, diese Szenerie, wie sie vom Aussichtspunkt Cloef in Orscholz aus großer Höhe auch heute noch betrachtet werden kann. Die erste Fassung wird im Zweiten Weltkrieg zerstört. 1946 schafft der Künstler diese zweite Fassung. Die nahezu quadratische Ansicht konzentriert sich ganz auf den Flusslauf, der die mittig liegende Hügelkette umschließt. Der Himmel ist von Wolken bedeckt, die Saar selbst in einem bläulich-weißen Ton gehalten. Die ersten Bäume haben bereits begonnen, sich rot und gelb zu färben. Es herrscht keine lichte und unbeschwerte Sommerstimmung, sondern das Naturschauspiel eines aufgeladenen Herbsts.



Hans Purrmann, *Kleiner Mittelmeerhafen*, 1957

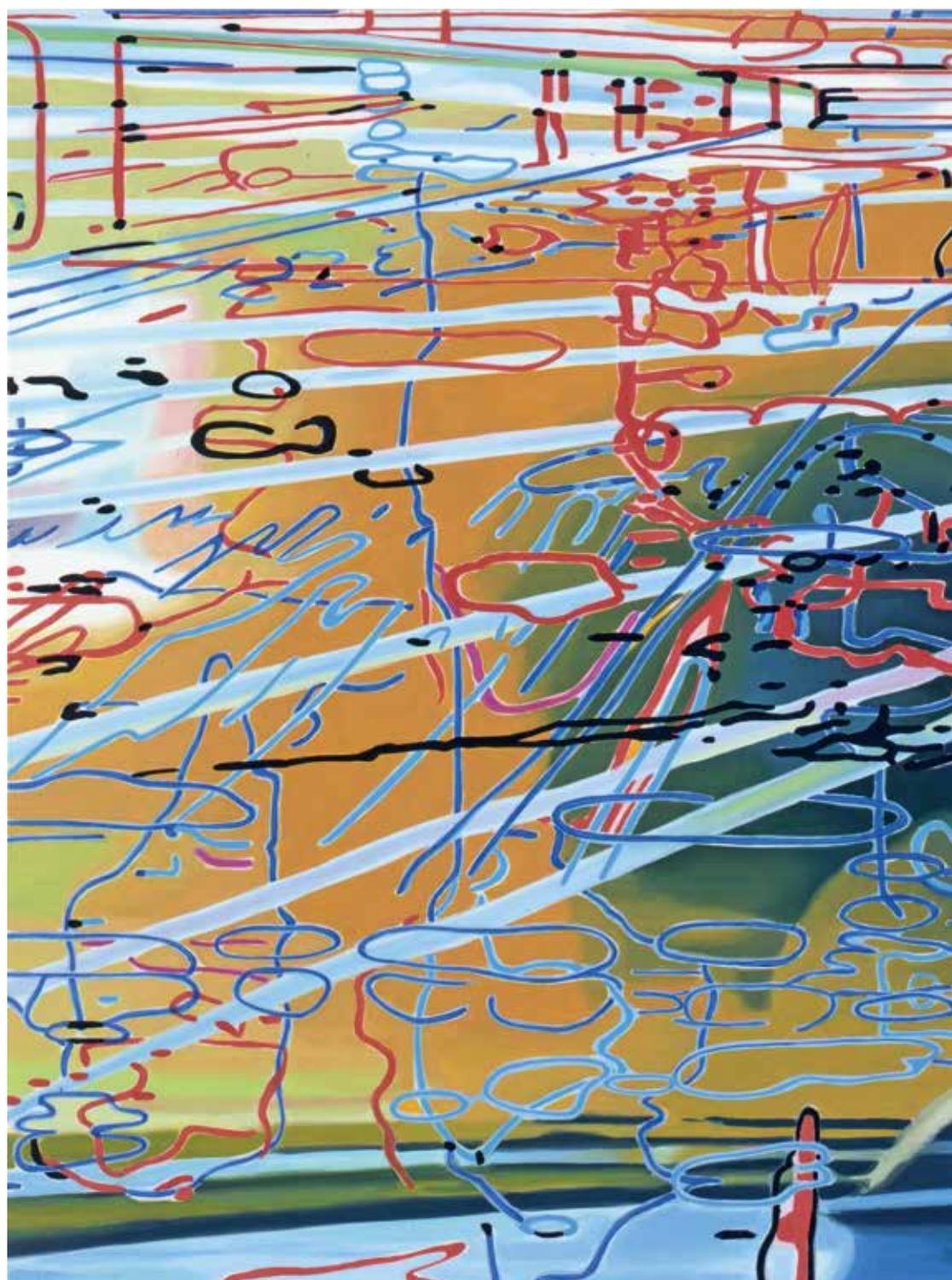
Ruhe und Rückzug in der mediterranen Landschaft sucht Hans Purrmann in den 1950er Jahren auf der italienischen Insel Ischia. Insgesamt malt der Künstler von der umliegenden Landschaft über 100 Gemälde. Purrmann beschränkt sich nicht auf reine Naturansichten, sondern integriert immer wieder von Menschen geschaffene Architektur. *Kleiner Mittelmeerhafen* zeigt den Hafen der Insel, Schiffe auf azurblauem Wasser und die typischen kubischen Häuser, die auf grüne Hügel gebaut sind. Die strahlenden Farben verbreiten eine mediterrane Stimmung, während das Städtchen in der Mittagshitze ruhig daliegt. Der Hafen wirkt wie ausgestorben. Die Boote schlummern friedlich auf dem stillliegenden Wasser, während sich die Bewohnenden in ihre Häuser zurückgezogen haben, um sich vor der Mittagshitze zu schützen.

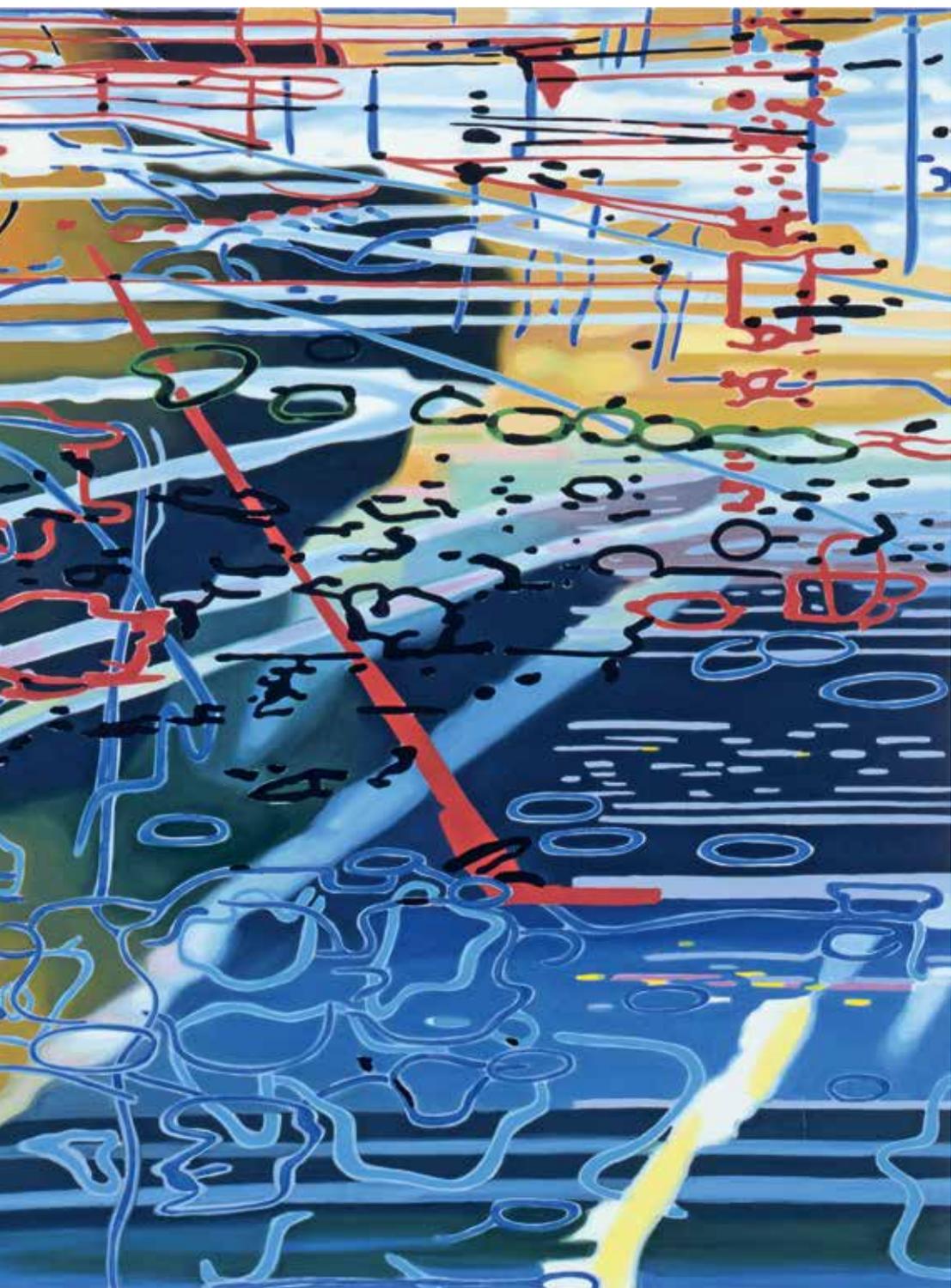


Wolfgang Mattheuer, *Osterspaziergang I*, 1971

Geradezu trostlos gegenüber den vorangegangenen farbenfrohen Bildern von Heckel und Purrmann wirkt auf den ersten Blick die kahle Landschaft in Wolfgang Mattheuers *Osterspaziergang I*. Eine einsame Rückenfigur steht vor dem Leipziger Neuseenland und blickt auf Sanddünen, die durch Bergbau in der Region entstanden sind. Doch obwohl Mattheuer mit seiner vordergründigen Gestalt vor dem übergroßen Horizont klar an Caspar David Friedrichs düsteren *Mönch am Meer* erinnert, ist sein Werk keineswegs hoffnungslos: Farbenfrohe Strandarchitektur, ein spielendes Kind mit Hund und ein dem Wasser entgegenlaufendes Paar verweisen auf den Frühsommer, der dem Osterfest bald folgen wird. So wird der Strand bald nicht mehr trostlos leer sein, sondern ein buntes Getümmel freudiger Badender aufweisen.

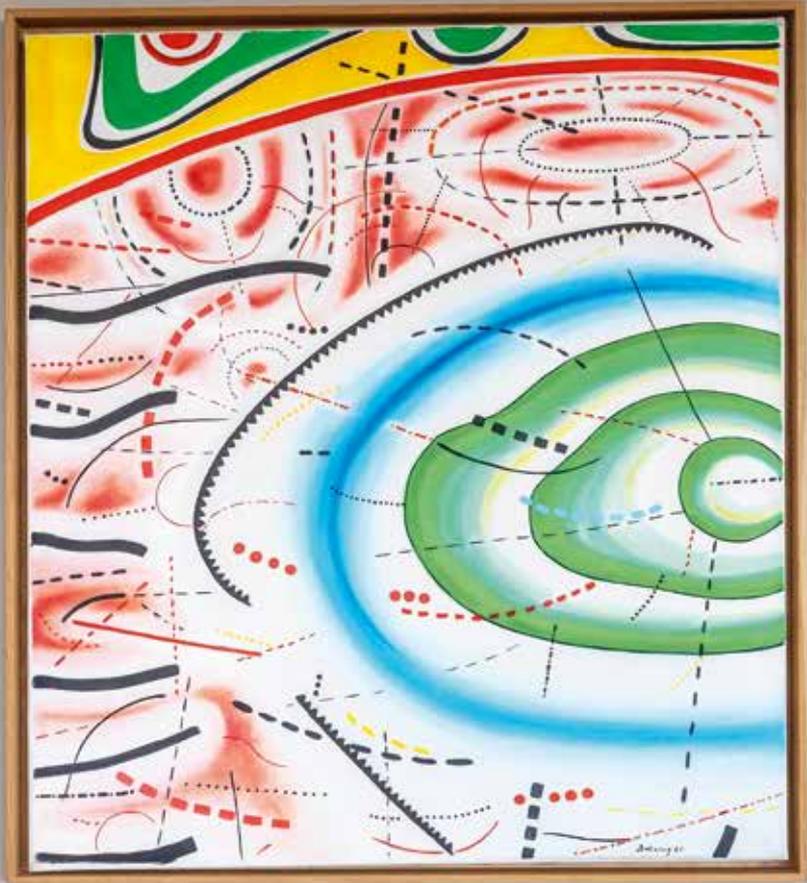






Corinne Wasmuht, *Monaco*, 2004

Corinne Wasmuht vollzieht seit den 1990er Jahren eine völlige Transformation von Landschaft in ihrem künstlerischen Werk. Basierend auf gesammelten Fotos collagiert sie analog und digital künstliche Umwelten, um sie anschließend in Öl auf Leinwand zu übertragen. Grenzenlos und wie aus einer computeranimierten Welt erscheinen ihre Arbeiten. Die Künstlerin bedient sich städtischer Strukturen; Straßen und Häuser verschwimmen. Während nur Fluchten übrigbleiben, existiert alles zeitgleich in Bewegung. Kontrastierende Farben und Linien entwickeln einen starken Tiefensog, nur einzelne Elemente lassen auf Vertrautes schließen. In einer immer schneller werdenden Welt und immer komplexer funktionierenden Stadtsystemen spiegeln die Werke schließlich trotz ihres künstlichen Ursprungs reale Momente urbaner Landschaften wider.



Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Peter Brüning, 20/65, 1965

# GESCHICHTE UND GESCHICHTEN

Anselm Kiefer, *Das Tor*, 1989

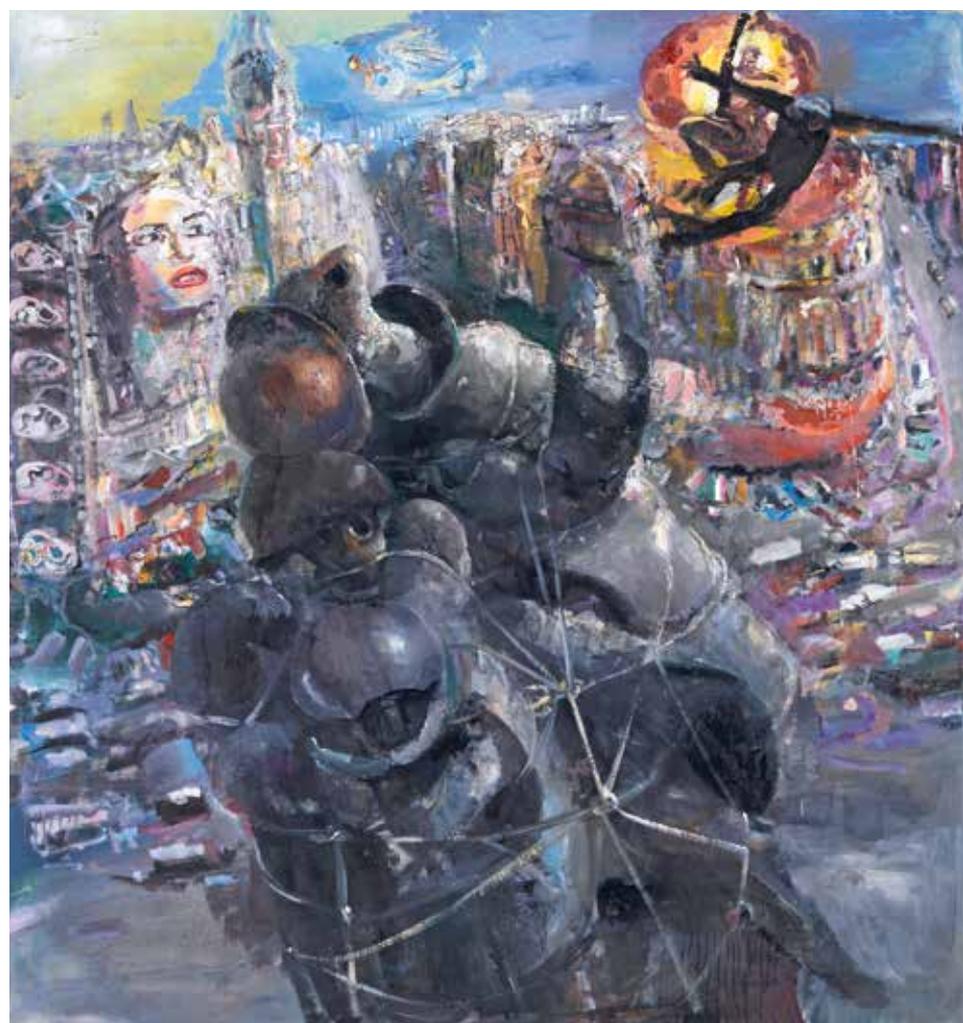
Bilder können auf unterschiedliche Weise Geschichten erzählen und von Geschichte berichten. Vervollständigt werden diese Erzählungen jedoch erst dadurch, dass die Betrachtenden ihre eigenen Erfahrungen mitbringen. Selbst scheinbar dokumentarische Fotografien besitzen eine\*n interpretierende\*n Urheber\*in und einen Kontext, niemals sind sie bloße Abbildungen von Geschehenem. Die Arbeiten von Anselm Kiefer, Bernhard Heisig und Annette Kelm beschäftigen sich mit Aspekten der deutschen Vergangenheit und entwickeln auf jeweils spezifische Weise bildnerische Erzählstrategien und Reflexionsräume über das eigene historische Wissen.

In der Arbeit *Das Tor* fügt Anselm Kiefer die Fotografie eines dunklen Mauereingangs mit Atelieraufnahmen seiner Bleiskulpturen von Kampfflugzeugen zusammen und übermalt diese mit expressiven Pinselschwüngen. Werk und Titel vermitteln Assoziationen an Höllen- oder Paradiestore, Orte der Vernichtung wie Auschwitz oder an das Bombardement und die Trümmerlandschaften des Zweiten Weltkriegs. Zu diesen Eindrücken kommt Kiefers ausladende persönliche Ikonografie hinzu, bei der z. B. die Bleiflugzeuge durch die Betitelung als *Der Engel der Geschichte (Mohn und Gedächtnis)* auf Texte des Dichters Paul Celan und des Philosophen Walter Benjamin verweisen. Die Ikonografie Kiefers ist derart vielfältig, dass sie immer nur weitere Spuren hinzufügt und sich kaum vollständig entschlüsseln lässt. So führt die Kombination aus eigenen Assoziationen und ikonografischen Verweisen zu einer absichtlichen Komplexität mit der Aufforderung an die Betrachtenden, scheinbar sicheres Wissen über Geschichte stets neu zu hinterfragen.



Bernhard Heisig, *Das Denkmal über der Stadt V*, 1983

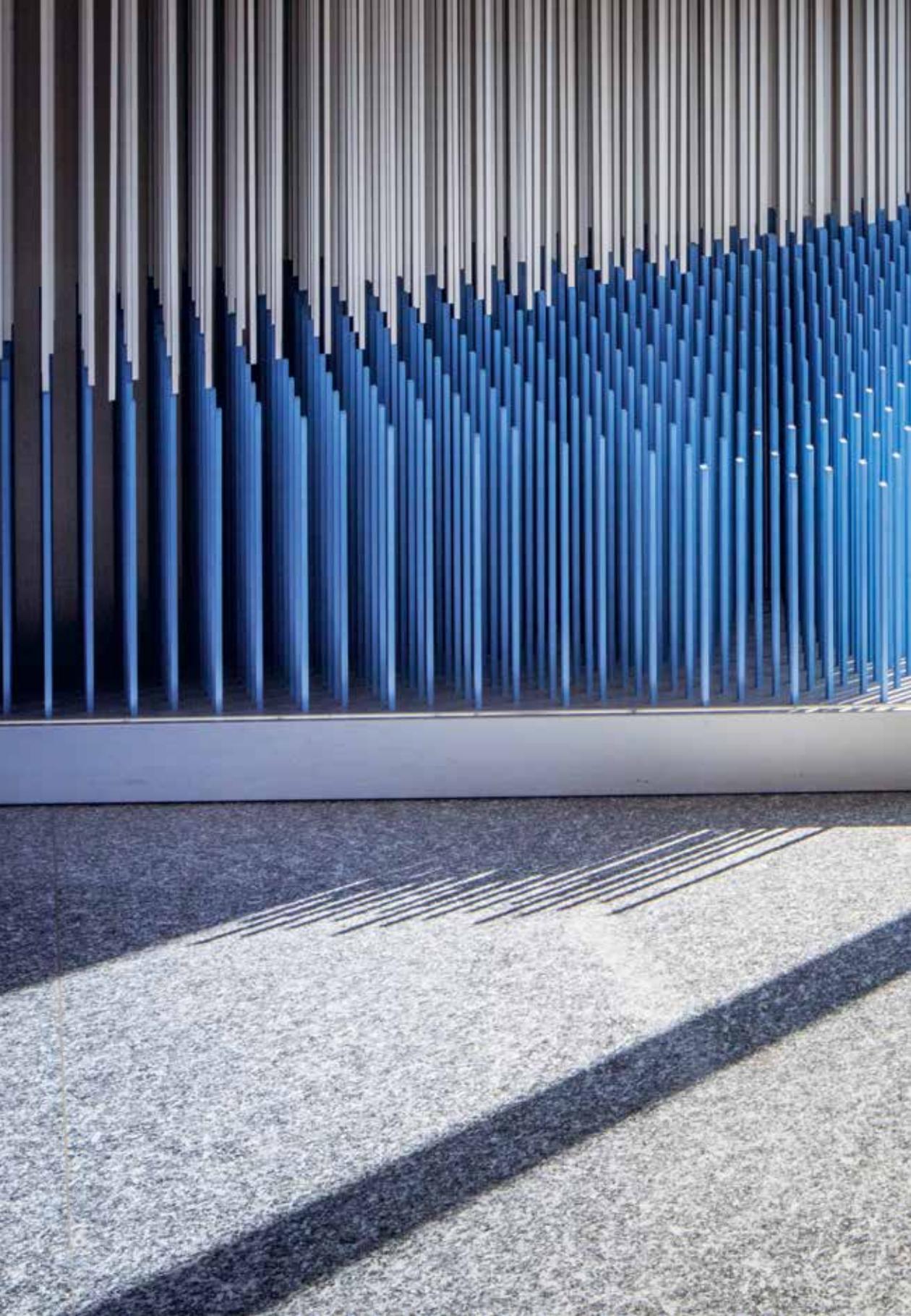
Bernhard Heisig erzählt auf ganz andere Weise ebenfalls sehr anspielerisch: Seine figurativen Darstellungen enthalten Verweise auf die Apokalypse und mythologische Erzählungen und verbinden diese mit Historiendarstellungen. Die zentrale Figurengruppe in *Das Denkmal über der Stadt V*, die seinem Grafik-Zyklus *Faschistischer Alptraum* entnommen ist, scheint regelrecht auf die Betrachtenden zuzustürzen; als könne diese im nächsten Moment aus dem Bild herausfallen und die Schauenden unter sich begraben. Die bedrohliche Atmosphäre erzählt zum einen von Heisigs eigenen Kriegserfahrungen im Zweiten Weltkrieg und ist zum anderen eine deutliche Warnung vor dem Faschismus. Die Arbeit dieses Malers in der DDR eröffnet auf einer weiteren Ebene zudem einen neuen historischen Kontext: Sie wird nämlich selbst zu einem historischen Objekt, anhand dessen sich die Betrachtenden mit der deutsch-deutschen Teilung als Resultat des Krieges beschäftigen können, der in der zentralen Figurengruppe (mit) dargestellt ist.



Annette Kelm, *Prefabricated Copper Houses Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009

Die hochauflösenden, detailreichen Fotografien der *Prefabricated Copper Houses Haifa, Israel, 1933–1935* von Annette Kelm wirken wie dokumentarisch-konzeptuelle Aufnahmen und erzählen doch eine höchst emotionale Geschichte: Die abgebildeten Häuser wurden von auswandernden Jüd\*innen aus Deutschland in Israel errichtet, die vor dem Nationalsozialismus fliehen mussten und ihr Vermögen nur in Form von Waren mitnehmen durften. Die Fertighäuser der Firma „Hirsch Kupfer- und Messingwerke“ gehörten dazu. Erst mit dem Wissen über die historischen Bedingungen erschließt sich der erzählerische Ansatz Kelms. Ohne plakativ zu sein, verweisen die Fotografien auf das dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte und bieten den Betrachtenden einen Assoziationsraum für das Unaussprechbare, das Unzeigbare der Shoah.







Räumansicht Deutsche Bundesbank:  
Jesús Rafael Soto, Wandinstallation Eingangshalle, 1972

# KÖRPER UND IDENTITÄT

Karl Hofer, *Die Sinnende*, 1936

Darstellungen menschlicher Körper in der bildenden Kunst sind in ihrem komplexen Miteinander physischer und psychischer Dimensionen immer auch mit Fragen menschlicher Identität verbunden. Bilder von Körpern vermitteln Wahrhaftiges ebenso wie Imaginiertes. Sie offenbaren Verletzlichkeiten und Nichtideales. Und dabei sind sie Orte der Auseinandersetzung mit menschlicher Schönheit und Vergänglichkeit ebenso wie mit Individualität und Rollenbildern. Als Ausdrucksträger von Humanität werden Haltungen, Blicke, Gesichter, Körperteile – bis zur Unkenntlich- und Unmenschlichkeit – modelliert und variiert, um als Ausdrucksmodell der Künstler\*innen und Identifikationsmodell der Betrachter\*innen nachzuwirken.

Bei dem Gemälde *Die Sinnende* von Karl Hofer handelt es sich um eines der frühen Werke der Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank aus der Zeit vor 1945. Der Maler setzt eine Frauenfigur in den Mittelpunkt: Schlicht aber modern gekleidet, die Beine überschlagen, den Kopf in die Hand gestützt, ist ihr entrückter Blick nach unten ins Leere gerichtet. Sinniert die Frau über das um sie tobende Zeitgeschehen in den Jahren nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten? Die Körperhaltung der Frau und der Werktitel wecken Assoziationen an Auguste Rodins wegweisende Skulptur *Der Denker* (1880–1882), die das Sinnbild einer modernen Denkerpose darstellt. Der von den Nationalsozialisten verfemte Hofer übertrug das Bildmotiv in eine Zeit der Erschütterung, Unterdrückung, Angst und Sorge. Körper und Haltung der Sinnenden werden vor dem Hintergrund dieser Werkentstehung zu einem sozialen Körper – mit einem Verweischarakter auf das Zeitgeschichtliche.



Marlene Dumas, *Magdalena from behind*, 1995

*Magdalena from behind* zeigt ebenfalls Haltung: Als nackte Rückenfigur steht die biblische Gestalt der Maria Magdalena aufrecht, die Beine schulterbreit auseinander. Das lange Haar – ihr Markenzeichen – fällt bis auf den Po. In gestischer Lasur entwickelt das überlebensgroße Ölgemälde Körperlichkeit aus dem dunklen Hintergrund heraus. Dabei entbehrt Marlene Dumas' Figur jedem Schönheitsideal und Anspruch auf Perfektion. Mit einer Umdeutung popkultureller Vorlagen – etwa von Modefotografien des Supermodels Naomi Campbell – und einer der kulturhistorisch bedeutendsten Frauenfigur des Christentums, verschmelzen konträre Welten hin zu einer Offenlegung von weiblichen Rollenklischees. Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit der Wahrnehmung von passiven Darstellungen von Weiblichkeit kommt zum Tragen: *Magdalena from behind* entspricht so gar nicht gängigen Darstellungstraditionen einer reuigen Sünderin, sie stellt sich als tragende Figur der westlichen Kulturgeschichte dar: mit erhobenem Haupt, stark und präsent.



Cornelia Schleime, *Braut*, 1995

Auch die 1952 in Ost-Berlin geborene Künstlerin Cornelia Schleime durchbricht – nicht zuletzt auch durch ihre Situation als kritisierte Künstlerin in der DDR – immer wieder Wahrnehmungskonventionen. Das Gemälde *Braut* zeigt eine ambivalente Identität: Eine in weiße und rote Spitze gekleidete Frauenfigur mit artifiziell-pompöser Barockfrisur blickt die Betrachtenden direkt an. Während die zarte Weißfarbigkeit vor hellgelbem Fond die Frauengestalt beinahe geisterhaft wirken lässt, besitzt sie doch eine starke Präsenz. Dann aber führt die brachiale Kraft eines schwarzen Vertikalstreifens mitten durch die Gestalt der Braut zu einer massiven Irritation der Wahrnehmung, zu einer Zweiteilung der Figur und des Bildes selbst. Pracht und Glück eines Augenblicks werden durch diese minimale Geste absolut in Frage gestellt – so, als habe die Fassade einen Riss.



# IMAGINATION UND WIRKLICHKEIT

Ida Kerkovius, *Abstraktes*, 1955

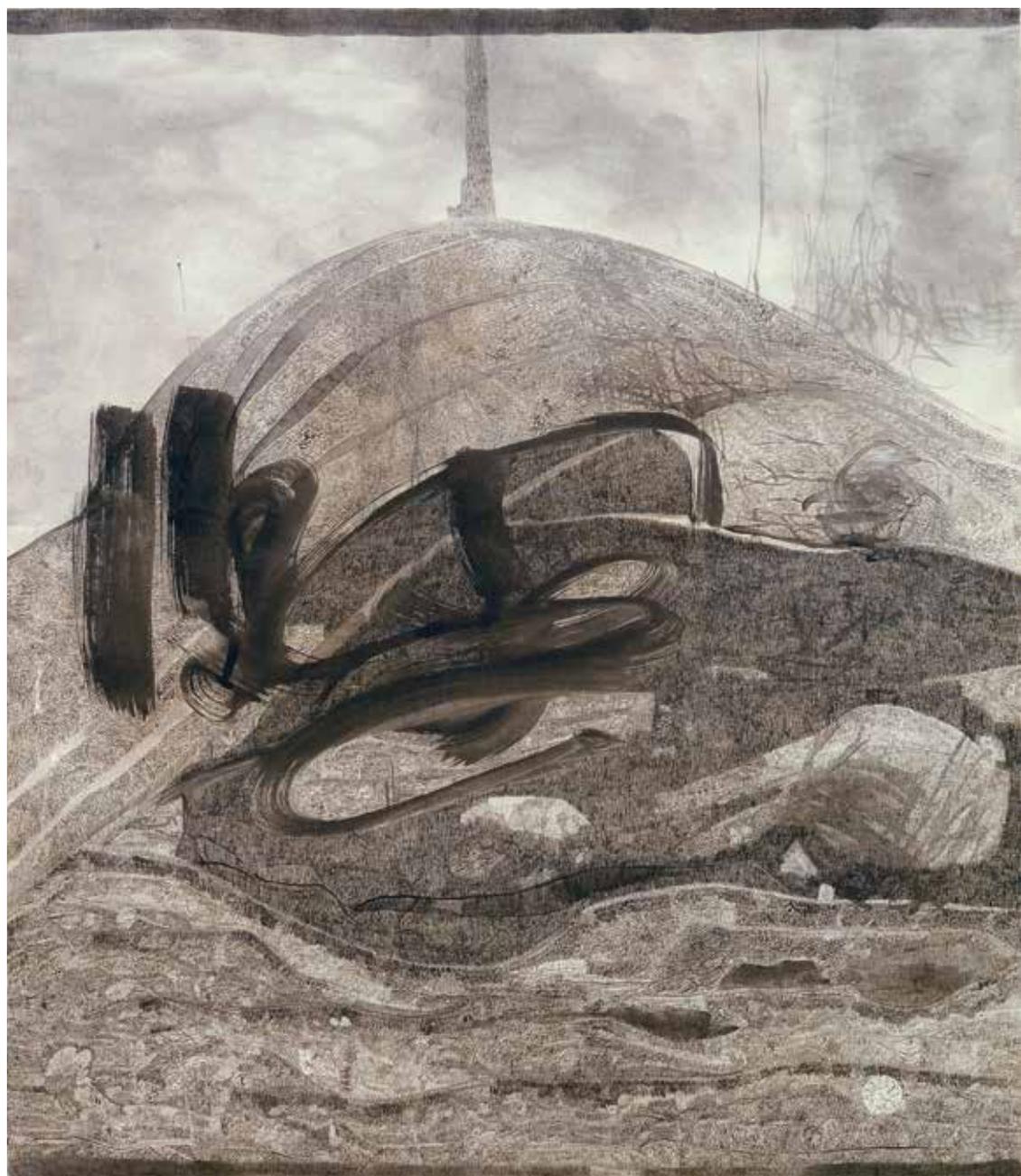
Jedes Kunstwerk schafft eine eigene Realität, die sich aus einem jeweils individuellen Zugriff auf die Welt, in der wir leben, speist. Wohl kaum ein Kunstwerk, das restlos neutral die Wirklichkeit wiederzugeben vermag – in jeder Arbeit teilt sich auch die Subjektivität der Künstler\*innen mit. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Imagination fällt immer anders aus: Es manifestiert sich im Kunstwerk als Spannung, als Ambivalenz, die spürbar werden kann in der Bildkomposition, dem Changieren zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zwischen Ratio und Emotion, Fremd-Erscheinendem und Vertrautem und nicht zuletzt in der Wahl der künstlerischen Materialien als subjektive Ausdrucksmittel.

Ida Kerkovius, die durch ihre Ausbildung bei Adolf Hölzel und dem Bauhaus mit Lehren vom „Primat der Mittel“ in Berührung gekommen war, nutzt Farbe als maßgeblichen Bedeutungsträger ihrer Arbeiten. Die Künstlerin denkt das Bild aus der Farbe heraus: Kontrastierende Farbformen ergeben einen Rhythmus aus intensiv leuchtenden Farbklingen, die Energie und Emotionalität ausdrücken. In der Arbeit *Abstraktes* sitzt am rechten unteren Bildrand eine Figur auf einem Pferd und scheint sich in einen Farbreigen einreihen zu wollen, der um ein leeres, mit schwarzen Pinselstrichen umrissenes Zentrum kreist. Die Farbflächen folgen aufeinander ab und erzeugen das Gefühl einer rhythmischen Bewegung, einer Melodie.



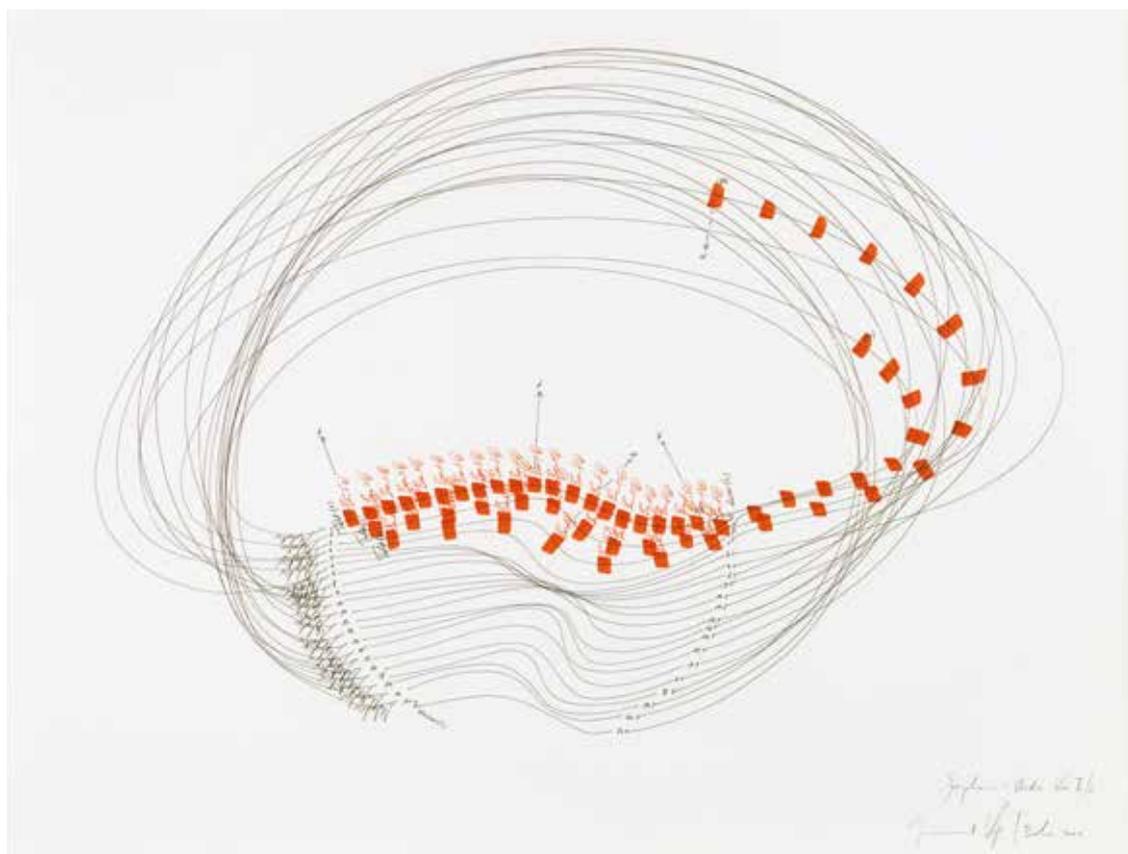
Gerhard Altenbourg, *Und dann war es ein großer Berg*, 1963

Bei Gerhard Altenbourg konstituiert ein feingliedriges Geäst aus Linien das Bildmotiv: ein großer Berg mit abgerundeter Kuppe. Wie in einem organischen Wachstumsprozess breiten sich die Linien zu allen Seiten hin aus und werden zu kleinen Pfaden und Wegen, die in vielerlei Windungen zum Gipfel führen. Darüber legt der Künstler in der Bildmitte einen breiten schwarzen Pinselstrich als abstrakte Geste an, die die Linienstruktur der Berglandschaft aufnimmt und sie als malerische Illusion kennzeichnet. Das Sujet der Landschaft war für Altenbourg, der isoliert lebte und vom DDR-Regime als Künstler nicht anerkannt wurde, ein Ort der inneren Erfahrung und des Rückzugs. Seine surrealen Landschaften sind imaginäre, imaginierte Orte. Sie spiegeln, darin nicht unähnlich der Landschaftsmalerei der Romantik, innere Empfindungen und Sehnsüchte wider.



Jorinde Voigt, *Symphonie Studie Var. II/2*, 2009

Als Vorstellungsraum anderer Art lässt sich die Arbeit von Jorinde Voigt begreifen. Die Künstlerin ist für ihre grafischen Notationen von Sinneswahrnehmungen und Alltagserlebnissen bekannt. In ihrer Arbeit *Symphonie Studie Var. II/2* dominiert eine Ansammlung ellipsenförmiger Linien. Rote Markierungen, sogenannte „Beats“, sind auf manche der Linien gesetzt. Die Zeichnung gehört zu einer Reihe von Arbeiten, in denen die musikkaffine Künstlerin den Betrachtenden eine Art Metapartitur anbietet. Diese eröffnet die Möglichkeit sich ein eigenes Musikstück vorzustellen: Die Linien sind Platzhalter für jede mögliche Melodie; die „Beats“ sind als potentieller Rhythmus zu verstehen. Voigts künstlerische Vorgehensweise besteht also nicht in der bloßen Übersetzung von einer Sinneswahrnehmung in eine andere oder im Versuch, visuell zu fassen, was zu hören oder zu fühlen ist. Vielmehr eröffnet sie durch die Notation auf dem Papier einen ungleich weiteren Raum der Möglichkeiten und der Vorstellungskraft.



## KONKRETE FORMEN

Günter Fruhtrunk, *Grüne Intervalle*, 1963

Im frühen 20. Jahrhundert etabliert sich die Abstraktion als eine Richtung der Moderne. Wenngleich sie sich von der Gegenständlichkeit befreit, so ist sie doch auf diese zurückzuführen. Die Konstruktive und Konkrete Kunst geht darin einen Schritt weiter: Ohne jede Rückbindung an die Realität stellt sie die geometrische Form absolut. Farbe, Form und Linie zielen auf unmittelbares Erleben ab. Die konkrete Form verkörpert eine naturwissenschaftliche und mathematische Rationalität, ihr geistiges Prinzip steht gleichermaßen auch für Spiritualität und Transzendentes. Die konkrete Form ist daher zeitlos – sie verhandelt Strukturen, Rhythmus, Information, Wahrnehmung und zuweilen gesellschaftliche Utopien.

Der Maler Günter Fruhtrunk bringt die konkrete Form in jeden deutschen Haushalt: Mittels der 1970 von ihm gestalteten Einkaufsstüte für „Aldi Nord“ mit ihren blau-weißen, rhythmischen Querbalken trägt jede\*r seine Lebensmittel und damit ein Stück deutscher Kunstgeschichte nach Hause. Bekannt ist Fruhtrunk auch für seine farbintensiven Bilder aus diagonalen, orthogonalen oder parallelen Streifen. Geschickte Linienführung verleiht den Bildern flimmernde Interferenzen und optische Täuschungen. *Grüne Intervalle* erscheint mit vertikalen Streifen unterschiedlicher Dicke in Blau, Grüntönen und Weiß. Wie in zwei Hälften geteilt liegt oben und unten jeweils ein Kreis im Bild. Doch sind diese nicht auf Leinwand gemalt, sie ergeben sich aus den Endungen und Rundungen der links und rechts liegenden konkreten Horizontalen. Statt tatsächliche Intervalle zu übertragen, kultiviert Fruhtrunk eher musikalische Intervalle auf der Leinwand, die auf ihr zu tanzen und unsichtbare Partituren zu spielen scheinen.



Hermann Glöckner, *Komposition große und kleine Schornsteinformen*, 1971

Mit dem Titel *Komposition große und kleine Schornsteinformen* gibt Hermann Glöckner den Betrachtenden eine Suchaufgabe: Sind auf der Holzpappe wirklich wahrhaftige Objekte, große und kleine Schornsteine, erkennbar? Oder spielen die geometrischen Formen der langgezogenen Dreiecke mit unserer Wahrnehmung? Glöckners konstruktivistische Vorgehensweise nimmt die geometrischen Formen selbst zum Inhalt, während er gleichermaßen nahelegt, aus der beobachtbaren Natur Anregungen zu beziehen. Seine künstlerischen Arbeiten spiegeln aber nicht diese Natur; ihre optischen Erscheinungen haben nur scheinbar ein Äquivalent in der Außenwelt. Der ostdeutsche Künstler, der zwei Weltkriege überlebte, zeichnet sich in seinem Werk durch die Verwurzelung in der traditionellen Moderne und stetes spielerisch-auto-didaktisches Erfahren des Gegenständlichen aus. Und so drücken seine Formen häufig vielmehr eine Transzendenz des Geometrischen aus, auch wenn der Titel mit unseren Assoziationen spielt.



Claudia Wieser, *Landschaft im Kirchspiel Sotkamo*, 2009

Claudia Wieser stellt in der Gegenwart eine wichtige Position geometrischer Abstraktion dar. In verschiedenen Techniken ausgeführt – Buntstiftzeichnungen, Keramikreliefs und Rauminstallationen – offenbart sich eine besondere Sensibilität der Künstlerin für geometrisch-harmonische Kompositionen. Gekonnt zitiert sie Vorbilder der Geschichte der Abstraktion – Hilma af Klints kontrastäre Farbsymmetrien ebenso wie die Werke der Bauhaus-Lehrer. Nicht selten greift Wieser deren spirituelle Auseinandersetzungen auf: In *Landschaft im Kirchspiel Sotkamo* liegt eine gefundene Buchseite zugrunde, die eine romantische Landschaft eines finnischen Sees zeigt. Mit zwei übereinandergelegten Rauten wählt Claudia Wieser einen neuen Bildausschnitt, der die konkrete Form wieder gegenüber der Gegenständlichkeit öffnet. Die zarten Linien des Blattgolds akzentuieren das Konkrete, während das Material das Transzendente der verkörperten Form selbst verstärkt. In der Korrespondenz mit der fotografischen Abbildung legt Wieser den Blick für die Schönheit des Gegenständlichen und Metaphysischen zugleich frei.



Landscape in the parish of Sotkamo (North Finland)  
Landskap i Kirikkajoki Sotkamo (Nord-Finland)  
Näkymä Sotkamosta (Pohjois-Suomi)

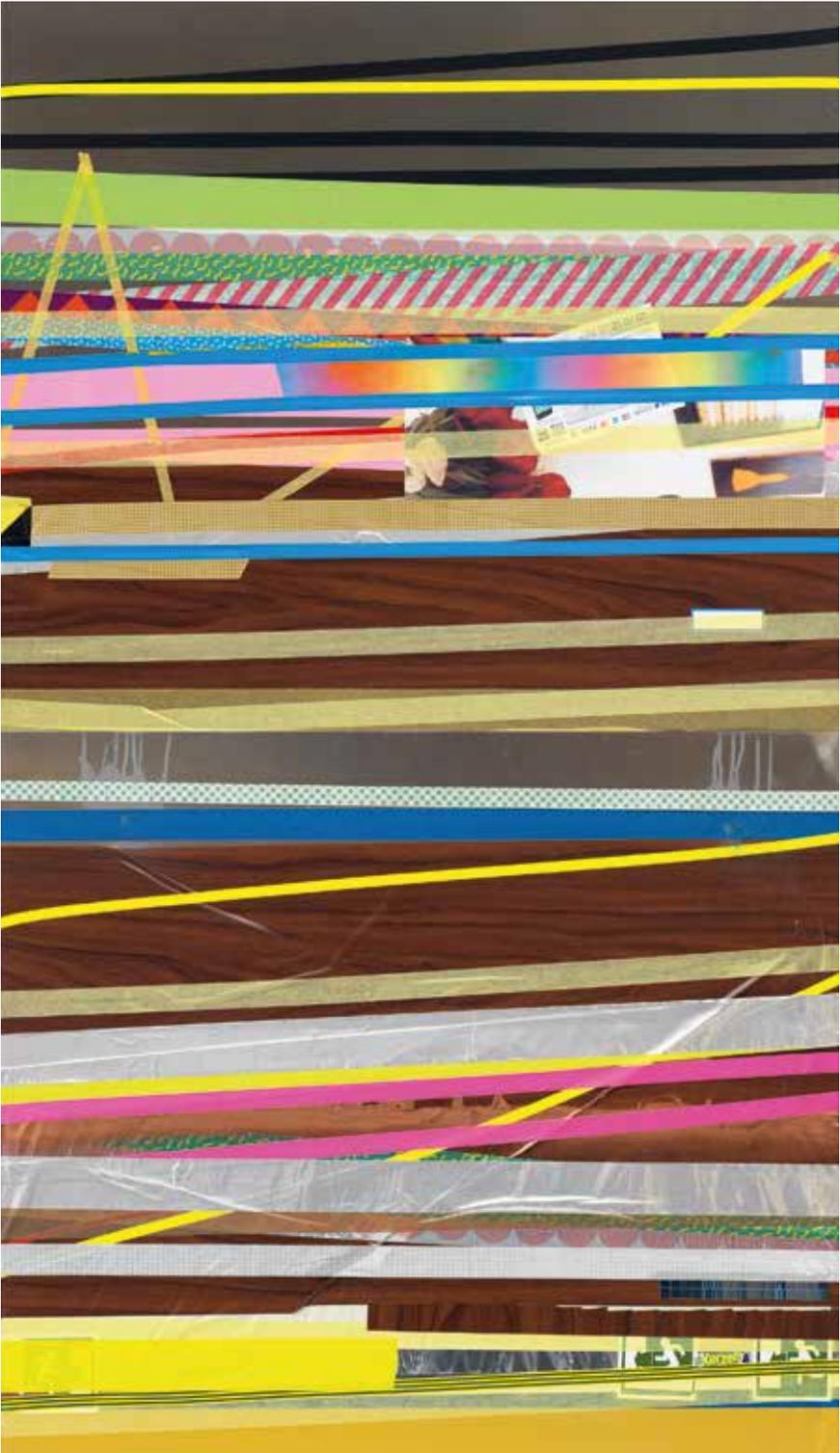
K. S.

## VIELFALT DER GEGENWART

Isa Genzken, *Ohne Titel*, 2017

Die Kunst unserer Gegenwart entzieht sich der Festlegung auf ein Konzept, einen Stil, eine Form, eine Technik. Sie steht solitär als Spiegel einzelner Individuen und Elemente, herausgegriffen aus dem zeitgenössischen Geschehen. Dabei heißt es nicht, dass Themenbezüge nicht auch aus der Vergangenheit rühren können oder dass sich Techniken nicht neu assimilieren können. Nein: Gegenwartskunst hat die Kraft, ihrer Zeitgenossenschaft mit ihrer Individualität zu begegnen – mit allem Gewesenen, Seienden und Kommenden.

Isa Genzkens Kunst zeugt von der konstanten Fortsetzung des Individuellen. Mal wütend, poetisch, ironisch oder popkulturell wirksam zeigt sie ihren Blickwinkel auf die Umwelt seit über 30 Jahren als eine der bedeutendsten deutschen Künstlerinnen der Gegenwart. Im Werk *Ohne Titel* verarbeitet sie vor allem Alltagsgegenstände: In Quer- und Schrägstreifen verläuft dekoratives Tape über funktionalem Malerkrepp, Isolier- und Klebeband. Einfarbig, grell oder gemustert zieht sich ein Netz von Linien über den Bildträger. Doch statt einer streng konstruierten Linienführung sind die Flächen uneben, die Streifen haben Falten, Zacken, Luftblasen. Genzken spielt mit einer trügerischen Einfachheit, denn das vermeintlich Dekorative birgt durch seine vielen Brüche im Detail vor allem eines: das Unperfekte.



Jonas Weichsel, *Flipchart 1*, 2013

*Flipchart 1* von Jonas Weichsel stellt eine perfekte Täuschung dar: Der Künstler treibt die Vollkommenheit malerischer Mittel an ihre Grenzen. Die Leinwand wirkt auf die Betrachtenden auf den ersten Blick wie makellos bedruckt – klare Linien, glatte Farbflächen, sicher sitzende Schlag-  
schatten. Doch die angeschnittenen und überlagerten Farbflächen unterliegen der Perfektionierung des malerischen Duktus, die Weichsel durch eigens entwickelte Malverfahren und technische Hilfsmittel herstellt. Und so bilden sich auf der Leinwand Räume und geometrische Formen, die sich durch angrenzende Verschachtelungen wieder auflösen und einen Raum optischer Illusion erzeugen.







Natalie Czech, *A poem by repetition by Gregory Corso*, 2013

Die beiden Color-Prints *A poem by repetition by Gregory Corso* von Natalie Czech verhandeln die dynamische Wechselwirkung von Text und Bild, um – eingebettet in die Kraft der Konzeptkunst – politische Aussagen, intelligente Gedankenkonstrukte und facettenreiche Inhalte zu verknüpfen. Im Hintergrund liegt das Plattencover der britischen Band „The Clash“, im Vordergrund ein Bild mit zweiseitigem Textkonvolut auf rosa Grund. Während sich alle Formalitäten wiederholen, speist sich aus dem Schriftlichen ein neuer Text auf beiden Blättern. Dabei entsteht das Schriftbild invers durch Durchstreichen mit schwarzem Strich und pinker Markierung der Buchstaben – ein malerischer Eingriff. Inhaltlich aufgeladen in Bezug zum titelgebenden US-amerikanischen Dichter der Beatgeneration, der politischen Aussagekraft der Überschrift „~~I fought The Law~~“ (Titelsong des Plattencovers) und der poetischen Formgebung des neu entstandenen Textes, nutzt Czech die Wiederholung als rhetorisches und künstlerisches Stilmittel zur Beschäftigung mit Bild-Text-Relation.



Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Peter Krauskopf, B 190409, 2009





Raumansicht Deutsche Bundesbank:  
Max Ernst, *Turangable*, 1970

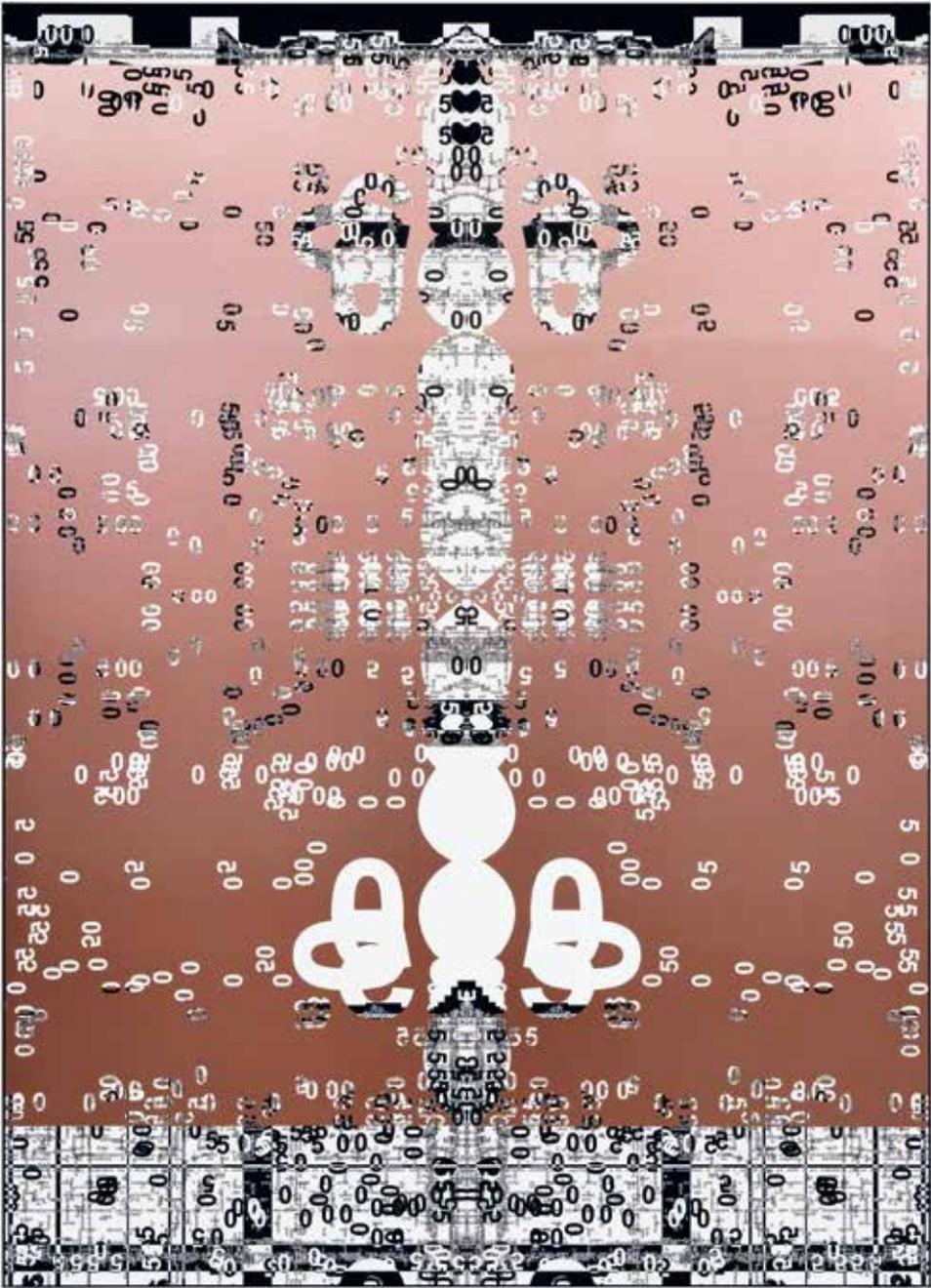


Die Installationen von Frauke Dannert und Michael Riedel in den Ausstellungsräumen des Museum Giersch der Goethe-Universität sind in dieser Form nicht Teil der Kunstsammlung der Deutschen Bundesbank, sondern wurden eigens für die Ausstellung „Ortswechsel“ geschaffen. Damit knüpfen sie an das langjährige Ausstellungsengagement der Notenbank in Frankfurt an. Im Jahr 2012 präsentierte Frauke Dannert ihre Arbeiten im Rahmen der Ausstellungsreihe „Perspektiven der Gegenwart“, die sich der Förderung junger Künstler\*innen verschrieben hatte. Michael Riedel entwickelte 2017 die Ausstellung „Geldmacher“ für das Geldmuseum der Deutschen Bundesbank.

Collagen stehen im Zentrum von Frauke Dannerts Schaffen. Sie entstehen aus ausgesprochen einfachem Material: Schwarz-Weiß-Kopien aus Büchern und Zeitschriften oder gefundene Bilder aus dem Internet, auf denen meist Architekturfragmente zu sehen sind. Dannert fügt aus diesen Motiven kleine Ausschnitte zusammen und transformiert dabei die abgebildeten, ursprünglich massiven Bauten in neue Figurationen: Sie wirken wie schwebende Skulpturen, fragil ausbalancierte Konstruktionen oder auch spiralförmig wuchernde Pflanzen. In ihrer Beschäftigung mit meist modernistischer Architektur stellt die Künstlerin elementare Fragen: Welche idealtypischen Strukturen tauchen in der Architektur immer wieder auf? Wie bestimmen diese Räume unsere Erfahrungen und wie prägen sie unsere Erinnerungen? Diese Themen bestimmen auch Frauke Dannerts Rauminstallationen, in denen sie ihr ästhetisches Vokabular auf den dreidimensionalen Raum ausdehnt. Die verwendeten Formen in ihren Wandmalereien und Teppichintarsien korrespondieren auf der einen Seite mit den Abmessungen und Lichtverhältnissen der konkreten Architektur des Ortes und setzen ihm auf der anderen Seite ganz eigene Ordnungen entgegen. Als Beispiel kann die Installation im Kunstmuseum Luzern von 2016 dienen: Sie nimmt an einigen Stellen zwar die rechtwinkligen Begrenzungen der Wandflächen auf, sprengt aber gleichzeitig mit ihren monumentalen Rundungen und Schrägen die Grenzen des Räumlichen. Da die Formen auf den Kompositionen der ausgestellten Collagen basieren, verbinden sie so unterschiedliche Wahrnehmungsebenen.

Ausgangspunkt der Arbeiten Michael Riedels sind Texte, die im Kunstsystem entstehen; es sind Einladungen, Flyer, aber auch Websites oder Tonaufnahmen. Diese Texte werden inklusive ihrer technischen Voraussetzungen – wie HTML-Codes oder anderer Programmiersprachen – vom Künstler bearbeitet und stetig reproduziert. Aus den Zitaten, Zeichensätzen und Symbolen entwickelt Michael Riedel komplexe Schriftbilder und Muster, die innerhalb dieses Systems selbst wieder zur Kunst werden.

Für die Ausstellung „Geldmacher“ in der Deutschen Bundesbank entwarf der Künstler eine Serie von Druckgrafiken, die sich an den Euro-Banknoten orientiert. In deren unterschiedlichen Formaten von 5 bis 500 Euro wurden über dreihunderttausend Scheine auf originalem Banknotenpapier gedruckt. Deren schwarz-weiße Grafik aus sich überlagernden Textfragmenten unterscheidet sich jedoch deutlich von den Motiven der vertrauten Scheine. Der Künstler entnahm das Ausgangsmaterial dem Kunstmarkt und bildet auf den *Riedels* (seit 2017) die E-Mailkorrespondenz, die er zwischen 2004 und 2017 mit seiner New Yorker Galerie führte, in einem vielschichtigen Muster ab. Mit dieser Serie öffnet Riedel mehrere Felder, um die Beziehungen zwischen Kunst und Ökonomie abzubilden. Die Grafiken auf Banknotenpapier verweisen bereits durch ihre Materialität und Motivwahl auf die Kommunikations- und Verkaufsprozesse innerhalb des Kunstmarkts. Gleichzeitig sind die Scheine als Kunstwerke selbst wiederum Handelsobjekte. Sie sind als Edition zu erwerben, können aber auch passend zu Motiv und Format an speziell eingerichteten Geldautomaten im Tausch gegen Euros gezogen werden.



Michael Riedel, *Ohne Titel (Patterned Pattern, Frozen Chrome Rose Gold)*, 2022

Verzeichnis der  
ausgestellten Werke

ALTENBOURG, GERHARD  
1926 Rödichen-Schnepfental –  
1989 Meißen

*Und dann war es ein großer  
Berg*, 1963  
Chinesische Tusche, Kreide  
auf Büttchen, 74 × 64,5 cm  
Inv. Nr. 504-2851  
→ S. 93

BAER, MONICA  
1964 Freiburg im Breisgau

*monochrome 1*, 2008  
Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm  
Inv. Nr. 504-3879  
*Ohne Titel*, 2011  
Öl auf Leinwand, 46 × 40 cm  
Inv. Nr. 504-3881  
CMYK, 2016  
Holz, Glas, Acryl auf Leinwand,  
40 × 30 cm  
Inv. Nr. 504-3878  
→ S. 51

BASELITZ, GEORG  
1938 Deutschbaselitz, Sachsen

*Fahrradfahrer*, 1962  
Öl über Linolschnitt, 196 × 152 cm  
Inv. Nr. 504-2696  
→ S. 55

BITZER, MATTHIAS  
1975 Stuttgart

*The seducer*, 2007  
Bleistift auf Papier, Lack auf  
Glas, 70 × 50 cm  
Inv. Nr. 504-3279

BRÜNING, PETER  
1929 Düsseldorf – 1970 Ratingen

*Ohne Titel*, 1960  
Öl auf Leinwand, 127 × 95 cm  
Inv. Nr. 504-2753

CZECH, NATALIE  
1976 Neuss

*A poem by repetition by Gregory  
Corso*, 2013  
Zweiteiliger Color Print,  
je 64,2 × 70,8 cm  
Inv. Nr. 504-3871 und 72  
→ S. 106/107

*A poet's questions by Robert  
Grenier (Blond/Poet's Problem)*,  
2018  
Archival Pigment Print,  
125 × 78,9 cm  
Inv. Nr. 504-3870

DAHN, WALTER  
1954 St. Tönis

*Contort yourself*, 1981  
Acryl auf Nesseltuch,  
160 × 170 cm  
Inv. Nr. 504-2770

DANNERT, FRAUKE  
1979 Herdecke

*Rauminstallation*, 2022  
Wandmalerei, Teppichintarsie  
*Ohne Titel*, 2022  
Papiercollage

DUMAS, MARLENE  
1953 Kapstadt

*Magdalena from behind*, 1995  
Öl auf Leinwand, 200 × 100 cm  
Inv. Nr. 898-1898108412  
→ S. 87

FÖRG, GÜNTHER  
1952 Füssen –  
2013 Freiburg im Breisgau

*Ohne Titel*, 1992  
Acryl auf Holz, 200 × 170 cm  
Inv. Nr. 504-2852  
→ S. 61

FRIES, PIA  
1955 Beromünster

*Fort*, 2008  
Öl, Siebdruck auf Holz,  
105 × 77 cm  
Inv. Nr. 799-3168293  
→ S. 65

FRUHTRUNK, GÜNTER  
1923 München – 1982 München

*Grüne Intervalle*, 1963  
Acryl, Kasein auf Leinwand,  
135 × 137 cm  
Inv. Nr. 504-2761  
→ S. 97

GAUL, WINFRED  
1928 Düsseldorf – 2003 Düsseldorf

*Doppel-En*, 1966  
PVA-Farbe auf Leinwand,  
160 × 180 cm  
Inv. Nr. 504-3627  
→ S. 49

GEIGER, RUPPRECHT  
1908 München – 2009 München

*Bild E I*, 1953  
Eitempera auf Leinwand,  
65 × 75 cm  
Inv. Nr. 504-2771  
429/65, 1965  
Öl auf Leinwand, 220 × 176 cm  
Inv. Nr. 504-2699  
→ S. 47

GENZKEN, ISA  
1948 Bad Oldesloe

*Ohne Titel*, 2017  
Klebeband, Klebefolie,  
Aufkleber, Spiegelfolie, Papier,  
Lack auf Aluminiumplatten,  
140 × 80 cm  
Inv. Nr. 504-3830  
→ S. 103

GERTSCH, FRANZ  
1930 Mörigen

*Cima del Mar*, 1990  
Holzschnitt auf Japanpapier,  
170 × 155 cm  
Inv. Nr. 289-1296115932

GLÖCKNER, HERMANN  
1889 Cotta bei Dresden – 1987 Berlin

*Komposition große und kleine  
Schornsteinformen*, 1971  
Faltung (Collage), Tempera  
auf Holzpappe, 60 × 45 cm  
Inv. Nr. 504-2793  
→ S. 99

- GOLLUB, KOLJA  
1990 Bielefeld
- 
- New Botanik*, 2018  
Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm  
Inv. Nr. 504-3838
- V-Lenzen mit Nintendo Wii (für MB)*, 2018  
Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm  
Inv. Nr. 504-3839
- Nuevas Imágenes de la Umwelt (496 TT)*, 2018  
Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm  
Inv. Nr. 504-3841
- OT-Subjekte im Wind*, 2018  
Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm  
Inv. Nr. 504-3842
- Gestalt im toten Winkel*, 2018  
Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm  
Inv. Nr. 504-3845
- Trinker im V*, 2018  
Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm  
Inv. Nr. 504-3847
- GÖTZ, KARL OTTO  
1914 Aachen – 2017 Wolfenacker
- 
- Impression I*, 1957  
Gouache auf Papier,  
ca. 23 × 30 cm  
Inv. Nr. 504-1616  
→ S. 35
- Jan. 1955*, 1955  
Kleisterfarbe auf Leinwand,  
45 × 60 cm  
Inv. Nr. 504-0943
- GROSSE, KATHARINA  
1961 Freiburg im Breisgau
- 
- Untitled (2012\_3006S)*, 2012  
Acryl auf Papier, 105,5 × 75 cm  
Inv. Nr. 504-3576  
→ S. 63
- HARTUNG, HANS  
1904 Leipzig – 1989 Antibes
- 
- T 1977 E 41, 1977  
Acryl auf Leinwand, 100 × 162 cm  
Inv. Nr. 504-2778  
→ S. 33
- HAVEKOST, EBERHARD  
1967 Dresden – 2019 Berlin
- 
- Ohne Titel, 1994/95  
Acryl auf Baumwolle, 70 × 180 cm  
Inv. Nr. 898-1898108422
- HECKEL, ERICH  
1883 Döbeln –  
1970 Radolfzell am Bodensee
- 
- Saarschleife*, 1946  
Öl auf Leinwand, 98 × 110 cm  
Inv. Nr. 504-1392  
→ S. 67
- HEISIG, BERNHARD  
1925 Breslau – 2011 Strodehne
- 
- Das Denkmal über der Stadt V*,  
1983  
Öl auf Leinwand, 160 × 150 cm  
Inv. Nr. 504-2798  
→ S. 79
- HIPP, BENEDIKT  
1977 München
- 
- Opus Magnum*, 2008  
Öl auf Holz, 57,5 × 45,5 cm  
Inv. Nr. 504-3361
- Lichter*, 2009  
Öl auf Holz, 58 × 43 cm  
Inv. Nr. 504-3362
- HÖDICKE, KARL HORST  
1938 Nürnberg
- 
- Schlangenbändigerin*, 1983  
Acryl auf Leinwand, 230 × 170 cm  
Inv. Nr. 504-2697  
→ S. 59
- HOEHME, GERHARD  
1920 Greppin– 1989 Neuss
- 
- Kleines blaues Zementbild*,  
vor 1957  
Öl, Zement auf Leinwand,  
57 × 35,5 cm  
Inv. Nr. 498-920010010540000
- HOFER, KARL  
1878 Karlsruhe – 1955 Berlin
- 
- Die Sinnende*, 1936  
Öl auf Leinwand, 100 × 70 cm  
Inv. Nr. 504-1715  
→ S. 85
- HOLSTEIN, FRANZISKA  
1978 Leipzig
- 
- M1, 2014  
Acryl auf Leinwand, 190 × 140 cm  
Inv. Nr. 504-3615
- HOPPE, MARGRET  
1981 Greiz
- 
- Werner Tübke, Arbeiterklasse  
und Intelligenz 1973, Mischtechnik*,  
Uni Leipzig 2006  
Color Print, 125 × 100 cm  
Inv. Nr. 3170491
- IMHOF, ANNE  
1978 Gießen
- 
- I promise to be good II*, 2018  
Acryl auf Aluminium, 250 × 175 cm  
Inv. Nr. 504-3852  
→ S. 23
- IMMENDORFF, JÖRG  
1945 Bleckede – 2007 Düsseldorf
- 
- Lidl*, 1964–65  
Öl auf Leinwand, 100 × 90 cm  
Inv. Nr. 504-2744  
→ S. 57
- KELM, ANNETTE  
1975 Stuttgart
- 
- Prefabricated Copper Houses  
Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009  
Color Print, 60,1 × 74,6 cm  
Inv. Nr. 3171553  
→ S. 81
- Prefabricated Copper Houses  
Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009  
Color Print, 57,8 × 71,5 cm  
Inv. Nr. 3171549
- Prefabricated Copper Houses  
Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009  
Color Print, 71,7 × 52,1 cm  
Inv. Nr. 3171550
- Prefabricated Copper Houses  
Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009  
Color Print, 71,6 × 55,6 cm  
Inv. Nr. 3171551
- Prefabricated Copper Houses  
Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009  
Color Print, 71,7 × 52,1 cm  
Inv. Nr. 3171552
- Prefabricated Copper Houses  
Haifa, Israel, 1933–1935*, 2009  
Color Print, 55,6 × 71,4 cm  
Inv. Nr. 3171554

KERKOVIVUS, IDA  
1879 Riga – 1970 Stuttgart

---

*Horizontale Komposition*,  
ohne Jahr

Pastell auf Papier,  
ca. 34 × 49 cm  
Inv. Nr. 504-1644

*Abstraktes*, 1955

Kreide, Gouache, Aquarell auf  
Papier, ca. 29,5 × 20,7 cm  
Inv. Nr. 504-1290  
→ S. 91

*Komposition*, 1955

Kreide, Gouache, Aquarell auf  
Papier, ca. 31 × 37 cm  
Inv. Nr. 504-1036

KIEFER, ANSELM  
1945 Donaueschingen

---

*Das Tor*, 1989

Acryl, Emulsion über  
Fotografie auf Holzplatte,  
148 × 114 cm  
Inv. Nr. 504-3091  
→ S. 77

KIRKEBY, PER  
1938 Kopenhagen –  
2018 Kopenhagen

---

*Ohne Titel*, 1989

Öl auf Leinwand, 100 × 70 cm  
Inv. Nr. 598-5183

*Ohne Titel*, 1989

Öl auf Leinwand, 100 × 70 cm  
Inv. Nr. 598-5185

*Walden V*, 1991

Öl auf Leinwand, 203 × 132 cm  
Inv. Nr. 504-2870

KOCHERSCHIEDT, KURT  
1943 Klagenfurt – 1992 Wels

---

*Ohne Titel*, 1992

Öl auf Leinwand, 160 × 120 cm  
Inv. Nr. 504-3178

KREUTZ, HEINZ  
1923 Frankfurt a. M. –  
2016 Penzberg

---

*Gelb irdisch eruptiv*, 1954

Öl auf Leinwand, 60 × 58 cm  
Inv. Nr. 504-0932

*Abstrakte Komposition Rot*, 1959

Öl auf Leinwand, 35 × 65 cm  
Inv. Nr. 504-1377  
→ S. 38/39

MATTHEUER, WOLFGANG  
1927 Reichenbach im Vogtland –  
2004 Leipzig

---

*Osterspaziergang I*, 1971

Öl auf Leinwand, 94 × 119 cm  
Inv. Nr. 504-2849  
→ S. 71

NAY, ERNST WILHELM  
1902 Berlin – 1968 Köln

---

*Firmament*, 1963

Öl auf Leinwand, 200 × 160 cm  
Inv. Nr. 504-2704  
→ S. 31

*Ohne Titel*, 1966

Gouache auf Papier, 38 × 33 cm  
Inv. Nr. 504-1824

PENCK, A.R.  
1939 Dresden – 2017 Zürich

---

*Strike*, 1985

Aquatinta, Kaltnadelradierung  
auf Büttchen, 109 × 174,5 cm  
Inv. Nr. 504-2747

PFAHLER, GEORG KARL  
1926 Emetzheim – 2002 Emetzheim

---

*Doppel Tex V*, 1965

Acryl auf Leinwand, 100 × 100 cm  
Inv. Nr. 504-3628

PURRMANN, HANS  
1880 Basel – 1966 Basel

---

*Kleiner Mittelmeerhafen*, 1957

Öl auf Leinwand, 77 × 91,5 cm  
Inv. Nr. 598-42  
→ S. 69

RAINER, ARNULF  
1929 Baden bei Wien

---

*Schwarze Qualle*, 1956–60

Tusche, Ölkreide auf Radierung,  
50,7 × 35,2 cm  
Inv. Nr. 504-3473  
→ S. 43

*Schild*, 1961

Graphit, Ölkreide, Öl auf  
Radierung, 49,9 × 35,3 cm  
Inv. Nr. 504-3474

RIEDEL, MICHAEL  
1972 Rüsselsheim

---

*Riedels (5, 10, 20, 50, 100, 200, 500)*,  
2017

Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
6,2 × 12,1 cm, 6,7 × 12,8 cm,  
7,2 × 13,4 cm, 7,7 × 14,1 cm,  
8,2 × 14,8 cm, 8,3 × 15,4 cm,  
8,3 × 16,0 cm

*Ohne Titel (Patterned Pattern,  
Frozen Chrome Rose Gold)*, 2022  
LED-Direktdruck auf Passe-  
partoutkarton, Hochleistungs-  
folie, 243,6 × 174,6 cm  
→ S. 115

Rauminstallation mit Werken aus  
der Serie „Riedels“, 2017–2022

*Riedels (5)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
12,8 × 13,8 cm

*Riedels (10)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
13,5 × 14,9 cm

*Riedels (20)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
14,1 × 15,7 cm

*Riedels (50)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
14,8 × 16,6 cm

*Riedels (100)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
15,5 × 17,8 cm

*Riedels (200)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
16,3 × 17,7 cm

*Riedels (500)*, 2017 / 2022  
Offsetdruck, Heißfolienprägung,  
14,9 × 16,8 cm

*Abstract (Spector Books)*, 2022  
Publikation, 224 Seiten  
Offsetdruck, Heißfolienprägung

SCHLEIME, CORNELIA  
1953 Berlin

---

*Braut*, 1995

Acryl auf Leinwand, 145 × 120 cm  
Inv. Nr. 898-1898108863  
→ S. 89

SCHULTZE, BERNARD  
1915 Schneidemühl – 2005 Köln

---

*Auf Gelb*, 1955

Öl auf Leinwand, 40 × 60 cm  
Inv. Nr. 504-1043

*Wie Blumen*, 1955

Gouache, Aquarell, Deckweiß,  
Tusche auf Papier, 55,5 × 41,8 cm  
Inv. Nr. 504-0923

SCHUMACHER, EMIL  
1912 Hagen – 1999 San José, Ibiza

---

*ARPHA*, 1982  
Öl auf Holz, 170 × 124,5 cm  
Inv. Nr. 504-2650  
→ S. 37

SONDERBORG, K. R. H.  
1923 Sønderborg –  
2008 Hamburg

---

*Ohne Titel*, 1960  
Tempera auf Fotokarton  
auf Leinwand, 110 × 71 cm  
Inv. Nr. 504-2703

STOCKER, ESTHER  
1974 Schlanders

---

*Ohne Titel*, 2004  
Acryl auf Leinwand, 140 × 160 cm  
Inv. Nr. 504-3228

STRASSBURGER, HENNING  
1983 Meißen

---

*Homespun*, 2011  
Öl, Acryl auf Leinwand,  
110 × 110 cm  
Inv. Nr. 504-3374  
→ S. 45

THIELER, FRED  
1916 Königsberg – 1999 Berlin

---

*Rot 65*, 1965  
Mischtechnik auf Leinwand,  
150 × 150 cm  
Inv. Nr. 504-2774

UHLMANN, HANS  
1900 Berlin – 1975 Berlin

---

*Ohne Titel*, 1960  
Kreide auf Papier, 52,4 × 87,4 cm  
Inv. Nr. 504-3034

VOIGT, JORINDE  
1977 Frankfurt a. M.

---

*Symphonie Studie Var. II/2*, 2009  
Tinte, Bleistift auf Papier,  
46 × 41 cm  
Inv. Nr. 504-3375  
→ S. 95

*BEAT Var. III (Mexico-Series)*, 2009  
Tinte, Bleistift auf Papier,  
46 × 41 cm  
Inv. Nr. 504-3376

*BEAT Var. XVII (Mexico-Series)*,  
2009  
Tinte, Bleistift auf Papier,  
46 × 61 cm  
Inv. Nr. 504-3377

WASMUHT, CORINNE  
1964 Dortmund

---

*Monaco*, 2004  
Öl auf Holz, 84 × 126 cm  
Inv. Nr. 504-3645  
→ S. 72/73

WEICHSEL, JONAS  
1982 Darmstadt

---

*Flipchart 1*, 2013  
Öl, Acryl auf Leinwand,  
54,6 × 39,8 cm  
Inv. Nr. 504-3568  
→ S. 105

*Flipchart 2*, 2013  
Öl, Acryl auf Leinwand,  
54,6 × 39,8 cm  
Inv. Nr. 504-3569

*Flipchart 3*, 2013  
Öl, Acryl auf Leinwand,  
54,6 × 39,8 cm  
Inv. Nr. 504-3570

WIESER, CLAUDIA  
1973 Freilassing

---

*Landschaft im Kirchspiel Sotkamo*,  
2009

Blattgold auf Buchseite,  
28 × 22 cm  
Inv. Nr. 504-3326  
→ S. 101

*Ohne Titel*, 2009  
Buntstift auf Tonpapier,  
21 × 29,7 cm  
Inv. Nr. 504-3321

*Ohne Titel*, 2009  
Buntstift auf Tonpapier,  
21 × 29,7 cm  
Inv. Nr. 504-3322

*Ohne Titel*, 2009  
Buntstift auf Tonpapier,  
21 × 29,7 cm  
Inv. Nr. 504-3323

*Der Berg Sllatunari*, 2009  
Blattgold auf Buchseite,  
22 × 28 cm  
Inv. Nr. 504-3324

*Purpurrotes Knabenkraut*, 2009  
Blattgold auf Buchseite,  
25,5 × 20 cm  
Inv. Nr. 504-3325

*Ohne Titel*, 2009  
Glasierete Keramik auf MDF,  
39 × 39 cm  
Inv. Nr. 504-3368

*Ohne Titel*, 2009  
Glasierete Keramik, 59 × 45 cm  
Inv. Nr. 504-3369

*Ohne Titel*, 2010  
Buntstift auf Tonpapier,  
50 × 70 cm  
Inv. Nr. 504-3370

*Ohne Titel*, 2010  
Buntstift auf Tonpapier,  
50 × 70 cm  
Inv. Nr. 504-3371

Der Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellung

ORTSWECHSEL  
Die Kunstsammlung der  
Deutschen Bundesbank  
zu Gast im MGGU

im Museum Giersch der  
Goethe-Universität in Frankfurt  
am Main vom 8.7.2022 – 8.1.2023



Herausgeberinnen:  
Iris Cramer, Katrin Kolk,  
Birgit Sander  
im Auftrag der Deutschen  
Bundesbank und der  
Goethe-Universität Frankfurt  
am Main

Redaktion:  
Rebecca Leudesdorff

Gestaltung:  
Heimann + Schwantes, Berlin

Druck:  
Druckerei zu Altenburg, Altenburg

© 2022 Museum Giersch  
der Goethe-Universität,  
Deutsche Bundesbank sowie  
die Autor\*innen

ISBN 3-935283-44-X

Finanziert durch



Umschlagabbildungen innen:

Vorne: Zentrale der Deutschen  
Bundesbank, Frankfurt am Main,  
fotografiert von Nils Thies

Hinten: Museum Giersch der  
Goethe-Universität, Frankfurt  
am Main, fotografiert von Uwe  
Dettmar

Bildrechte:

© VG Bild-Kunst, Bonn, 2022  
für Benjamin Badock, Peter  
Brüning, Max Ernst, Pia Fries,  
Günter Fruhtrunk, Winfred Gaul,  
Rupprecht Geiger, Isa Genzken,  
Hermann Glöckner, Karl Otto Götz,  
Katharina Grosse, Hans Hartung,  
Bernhard Heisig, Karl Horst  
Hödicke, Karl Hofer, Wolfgang  
Mattheuer, A.R. Penck, Hans  
Purrmann, Norbert Prangenberg,  
Emil Schumacher, Jesús Rafael  
Soto, Victor Vasarely, Jorinde  
Voigt, Yvaral

© Für Gerhard Altenbourg:  
Stiftung Gerhard Altenbourg,  
Altenburg / VG Bild-Kunst, Bonn  
2022

© Monica Baer, 2022  
© Georg Baselitz, 2022, Courtesy  
Galerie Thaddaeus Ropac,  
Paris-Salzburg

© Für Natalie Czech: VG Bild-  
Kunst, Bonn 2022, Courtesy Kadel  
Willborn, Düsseldorf

© Frauke Dannert, 2022  
© Marlene Dumas, 2022

© Für Erich Heckel: Nachlass Erich  
Heckel, Hemmenhofen, 2022

© Für Anne Imhof: Courtesy of the  
artist and Galerie Buchholz, 2022

© Für Jörg Immendorf: The Estate  
of Jörg Immendorff, Courtesy  
Galerie Michael Werner Märkisch  
Wilmersdorf, Köln & New York,  
2022

© Annette Kelm, 2022  
© Für Ida Kerkovius: Uwe  
Kerkovius, Familienarchiv  
Kerkovius, Wendelstein 2022

© Anselm Kiefer, 2022  
© Für Hein Heckroth: Abgedruckt  
mit Genehmigung der  
Hein-Heckroth-Gesellschaft  
Gießen e. V., 2022

© Heinz Kreuz  
© Für Ernst Wilhelm Nay: Ernst  
Wilhelm Nay Stiftung, Köln /  
VG Bild-Kunst, Bonn, 2022

© Für Arnulf Rainer: Atelier Arnulf  
Rainer, 2022

© Gerhard Richter 2022 (07022022)

© Michael Riedel, 2022  
© Courtesy by Cornelia Schleime,  
2022

© Emanuel Seitz, 2022  
© Henning Strassburger, 2022;  
CONTEMPORARY FINE ARTS,  
Berlin, 2022

© Corinne Wasmuth, 2022  
© Courtesy by Jonas Weichsel,  
2022

© Courtesy by Claudia Wieser;  
Sies + Höke, Düsseldorf, 2022

Fotonachweis:

Deutsche Bundesbank: S. 20, 23,  
77, 81, 106/107  
Courtesy of Galerie Folker  
Skulima: S. 55  
Wolfgang Günzel: S. 31, 33, 35,  
38/39, 43, 47, 57, 59, 61, 63, 65, 79,  
91, 93, 95, 99, 101  
Achim Kukulies, Düsseldorf: S. 51,  
72/73  
Studio Frauke Dannert: S. 112  
Anett Stuth: S. 87  
Nils Thies: S. 37, 45, 49, 67, 85, 103  
Uwe Walter: S. 89  
Jonas Weichsel: S. 105  
René Zimmer: S. 69, 71, 97

Alle Raumaufnahmen in der  
Deutschen Bundesbank: Nils  
Thies, außer S. 28/29 (Benjamin  
Badock) und S. 18 (A.R. Penck):  
Wolfgang Günzel.

Raumaufnahmen MGGU: Uwe  
Dettmar (S. 5), Nils Thies (S. 12)

Trotz sorgfältiger Recherche  
konnten nicht alle Inhaber\*innen  
der Abbildungsrechte  
ermittelt werden. Wir bitten  
um Kontaktaufnahme, damit  
berechtigte Ansprüche  
im Rahmen der üblichen  
Vereinbarungsregelungen  
abgegolten werden können.